

**Paulina Medeiros y su obra, o
desde dónde ver a una mujer uruguaya del siglo XX**

Laura Juanita García Borsani

**Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos
Ibericos e Ibero Americanos**

(Versão corrigida e melhorada)

Abril 2015

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Araújo Branco.

Para la Cuca y para Ángel.

AGRADECIMIENTOS

A la Profesora Doctora Isabel Araujo Branco, Profesora Orientadora de esta tesina.

A Daniel, Antonieta y Luisa, a mis hermanas, hijas y marido.

**Paulina Medeiros y su obra, o
desde dónde ver a una mujer uruguaya del siglo XX**

Laura Juanita García Borsani

Palavras chave: século XX, Uruguai, literatura, mulher, pioneira, F. Hernández.

Palabras clave: siglo XX, Uruguay, literatura, mujer, pionera, F. Hernández.

Key words: Twentieth Century, Uruguay, literature, woman, pioneer, F. Hernández.

A presente dissertação pretende investigar na situação ético-social das mulheres uruguaias no século vinte vista através dos juízos de valor plasmados pela escritora Paulina Medeiros (Uruguai, 1905-1992). Da sua obra, que abarca a lírica, o drama e a narrativa, examinar-se-á parcialmente a última. Seus cinco romances (um dos quais será motivo de maior atenção) conformarão o *corpus* de estudo, a contraponto com a correspondência pessoal trocada com Felisberto Hernández e publicada em 1974.

Este trabajo quiere investigar la situación ético social de las mujeres uruguayas en el siglo XX, vista en los juicios de valor en los trabajos de Paulina Medeiros (Uruguay, 1905-1992). De su obra, que abarca lírica, drama y narrativa, se ha optado por examinar parte de la última. Sus cinco novelas (una de las cuales recibirá mayor atención) conformarán el *corpus* en estudio, a contrapunto con la correspondencia personal intercambiada con Felisberto Hernández, publicada en 1974.

The following is an investigation paper on the ethical and social status of Uruguayan women during the Twentieth Century, as portrayed in the novels and letters written by Paulina Medeiros (Uruguay, 1905-1992). Although her scope of work includes poetry, drama and narrative, only her five novels (one of which will receive major attention) have been chosen to constitute the *corpus* of the study, in counterpart to the personal letters exchanged with Felisberto Hernández, published in 1974.

ÍNDICE

Introducción

Desde la (in)adaptación de Paulina Medeiros al siglo literario uruguayo.....	1
--	---

Capítulo I:

<i>Las que llegaron después</i> : Paulina Medeiros desde las corrientes de género	9
---	---

I. 1. Desde <i>Las que llegaron después</i> , de 1940	12
---	----

Capítulo II:

<i>Río de Lanzas y Resplandor sobre el abismo</i> : Paulina Medeiros desde la novela histórica	27
--	----

II. 1. Desde <i>Río de Lanzas</i> , de 1946.....	29
--	----

II. 2. Desde <i>Resplandor sobre el abismo</i> , de 1983.	34
--	----

Capítulo III:

<i>Un jardín para la muerte</i> : Paulina Medeiros desde la literatura fantástica.....	39
--	----

III. 1. Desde <i>Un jardín para la muerte</i> , de 1954.....	40
--	----

Capítulo IV:

<i>Otros iracundos</i> : Paulina Medeiros desde la literatura biográfica.	45
--	----

IV. 1. Desde <i>Otros iracundos</i> , de 1962	49
---	----

Capítulo V:

<i>Felisberto Hernández y yo</i> : Paulina Medeiros desde la literatura epistolar.	53
---	----

V. 1. Desde <i>Felisberto Hernández y yo</i> , de 1974.....	54
---	----

Conclusiones	58
--------------------	----

Referencias bibliográficas.....	62
---------------------------------	----

INTRODUCCIÓN

Desde la (in)adaptación de Paulina Medeiros al siglo literario uruguayo

No se encuentran pruebas de que el legado de Paulina Medeiros haya sido transitado aún como fuente de información para delinear el perfil de la mujer en el siglo XX uruguayo, aunque se la mencione en estudios y críticas literarias por haber sido una obra comprometida con su tiempo y su sociedad.

A través de su obra se procura llegar a un estudio de género partiendo del estudio de un caso «literario», que estará contenido en su marco de historia social. Deberá, por eso, estar encuadrado y fundamentado teóricamente en bibliografía de corte literario y socio-histórico-cultural, atendiendo especialmente a las ramas que lidian con la evolución de la sensibilidad, las ideas, la moral y las costumbres en Uruguay. Será así un trabajo de mezcla, a partir de novelas escritas por mano femenina, en un ambiente socio-cultural también de mezclas, a cuya luz se leerá la obra, y viceversa. Enlazando la lectura de la ficción con otras de corte científico, estará la información sobre la vida de la autora, extraída de correspondencia, entrevistas, memorias y comentarios en que habla la mujer.

Como testigo participante, Paulina Medeiros ayudará a comprender el lugar que en aquella sociedad ocuparon las mujeres. Alcanzar este objetivo implica analizar varios temas que deberán aparecer entramados y claramente legibles en su narrativa. Partiendo de sus definiciones se intentará ahondar en su explicación de país, en su opinión sobre lo social y, en todo esto, rescatar su visión de mujer frente a otras mujeres y con los hombres, a través de su presentación del cuerpo y su perfilamiento de la sensibilidad, de sus causas dignas de compromiso y las búsquedas a que se lanza, del valor que da a la vida y al lugar en que coloca a la muerte. Esa visión recuperada conformará un sistema que, una vez definido, deberá estudiarse si va en concordancia con los valores predominantes o si entra en ruptura o en disonancia con las normas vigentes. Intentando entender el origen de sus afirmaciones, se prestará atención al ambiente que la rodeaba. Si con el andar del tiempo tuviera lugar alguna evolución de sus juicios, se procurarán los posibles cambios que pudiera explicarla.

Conceptos y categorías deberán ser operativos para el contexto histórico. La publicación de las obras de la autora se insiere en el intervalo de 1929 a 1983. Entre 1930

y 1950 el Uruguay está viviendo una modernización sistemática lanzada desde las primeras décadas del siglo. Hacia 1950 alcanza una estabilidad y un estilo de vida generalizados y consagrados, que prontamente se deteriorarán. En los años '70 el proceso se cortará por una crisis institucional que dará lugar a un cambio dramático de dirección hacia otro modelo de país. Por tratarse de un período muy extenso y conflictivo, ciertas consideraciones no podrán ser más que planteadas; por tratarse de una periodización históricamente no homogénea, con momentos distintos en lo económico, lo político, lo social y lo cultural, la mirada sobre lo femenino deberá poder admitir hitos y rastreos variados y maleables.

La producción literaria de Medeiros es rica en memorias, visiones y juicios de valor personales y compartidos que, presentados al lector en tramas de personajes literarios y personas reales, se muestran coherentes y contradictorios a la vez. Por su parte, Paulina Medeiros encarna y concede cuerpo y palabra a un sistema de ideas propias de una sociedad que en aparente calma, se sacude con las asimilaciones y estrategias de convivencia en evolución permanente y adormecida ebullición.

La recepción de su trabajo no fue regular, alternándose momentos de relativa celebridad con otros de olvido. En 1952, editada en Montevideo por Biblioteca Alfar, aparece de Carlos T. Gamba *Una novela de Paulina Medeiros: en torno a la novela en general y a Un jardín para la muerte en particular*, que ha resultado inaccesible para este estudio.

En 1968 Fernando Aínsa escribe en un estudio de amplia divulgación que esta «activa novelista que se multiplica en ambas márgenes del Plata» es «una de las pioneras en la novelística femenina uruguaya», «una de las cronistas más preocupadas del período del golpe de estado del 33 que ella misma viviera activamente como dirigente estudiantil»¹. Esta faceta *cronista* le permitirá publicar en un 1974 de instalada dictadura militar, su correspondencia con Felisberto Hernández, que contribuirá para la difusión y reconocimiento de este escritor. Cuando desde París y en 1980 Julio Cortázar le dirija su propia carta a F. Hernández, le pide que le permita

¹ Fernando Aínsa, «Los novelistas del '45», *Capítulo oriental* n.º. 33. CEAL, Montevideo, 1968 p. 515.

[...] despedirme con palabras que no son mías pero que me hubiera gustado tanto escribirte. Te las escribió Paulina también de madrugada, como un resumen de lo que había encontrado en vos [...].

Te querrá siempre,
Julio Cortázar².

Al acabar el siglo veinte, con los estudios de la literatura de género siendo un hecho, Myriam Álvarez dice que la obra de esta escritora «constituye, sin lugar a dudas, uno de los tantos ejemplos característicos de olvido o descuido de la crítica literaria»³. En su ponencia procurará «rescatar» la figura de esa mujer comprometida cuya obra la enlaza con la «literatura feminista» de dentro y de fuera de su país.

A principios del siglo XXI, el director francés de la *nouvelle vague*, Jean-Luc Godard, cuenta que en cierto momento había intentado, en vano, llevar al lenguaje cinematográfico aquella obra que había descubierto en un viaje por América Latina:

Me había gustado la novela de Paulina Medeiros *Un jardín para la muerte*; la traduje y la envié a Aragón. Marguerite Duras me dijo, cuando estábamos juntos y buscábamos poner todas las palabras posibles en una imagen, «pero tú estás maldito», debe ser a causa de los libros o de lo que hay en los libros⁴.

Aunque en 1981 Wilfredo Penco publica una entrevista en la revista *Noticias* de Montevideo con el título *Conversando con Paulina Medeiros y su eterna vigencia*, lo cierto es que la distancia en el tiempo dificulta el acceso a sus obras. No se han podido rastrear para este estudio cuentos y artículos con los que colaboró para diversas publicaciones periódicas en ambos márgenes del Plata, en ciertos casos bajo seudónimo (Aracy de Guanabara, por ejemplo). Entre 1929 y 1983 publica poesía, teatro y narrativa, dentro de la cual, cuentos y novelas. Las últimas constituirán, junto con un epistolario, el *corpus* de este estudio.

² Julio Cortázar, «Felisberto Hernández. Carta en mano propia», *Julio Cortázar. Obra crítica 3. Edición de Saúl Sosnowski*. Alfaguara, Madrid, 1983 p. 263.

³ Myriam Álvarez, «La mirada subversiva de Paulina Medeiros», *VI Simposio de crítica literaria y escritura de mujeres de América Latina*. EUCASA, Salta, 1998. p. 22.

⁴ Roberto Maggiori, «Entrevista a Jean-Luc Godard, a propósito de “Nuestra Música”», *Página/12, Espectáculos*, 2006/09/21, consultado en <<http://goo.gl/nleXJC>> en 2014/08/06.

La selección de ese *corpus* ha seguido un criterio estilístico, cronológico y operativo para cubrir un espectro de cinco décadas en la obra de una escritora a la vez que de la vida de una persona permeabilizada por el entorno sociocultural. Porque la extensión del trabajo conspira contra un tratamiento acabado de todas sus novelas, se optó por dar un tratamiento más detallado a la matricial *Las que llegaron después*, la primera (casi una crónica), transcurrida en su tiempo presente. *Río de Lanzas* y *Resplandor sobre el abismo*, aunque escritas con una distancia de casi cuarenta años, se verán juntas como incursión en la novela histórica. Se comentará *Un jardín para la muerte* por su original fantástico, *Otros iracundos*, por su aproximación a la literatura biográfica y, siempre que pertinente y en capítulo aparte, *Felisberto Hernández y yo*, por confirmar actitudes y valores personales. Así, se intentará observar la eventual evolución de preocupaciones, criterios o estilos en la escritora y en la mujer a lo largo de casi medio siglo de una candente historia regional.

Las obras serán estudiadas desde cada libro como un objeto: características de la edición, dedicatorias o prólogos, lenguaje y estilo literario, referencias temporales, espaciales o histórico sociales enunciadas. La lectura atenderá la manera en que Paulina Medeiros trabaja la memoria colectiva, plantea la cuestión social, con qué trazos perfila el Estado, la educación, la organización, las normas sociales vigentes en la moral o en la higiene. Aspira a ver con sus ojos a las mujeres, sus cuerpos, su sexualidad, sus vergüenzas y sus culpas, sus condiciones de vida, su visión de la amistad, la maternidad, el matrimonio, su rol como hijas o hermanas. Cómo considera a las mujeres. Cómo se considera a sí misma.

Su manera de ver se cotejará con la contenida en obras donde intervienen estudiosos de lo nacional. Entre otros, Ángel Rama en literatura, José Pedro Barrán en historia social, Susana Rostagnol en la condición de la mujer... guías básicas y fundamentales para la apreciación del entorno.

Interesa conocer la visión que de su entorno construía una mujer como Paulina Medeiros tanto cuanto la imagen que el entorno elaboraba de una mujer como ella. Comprender el punto de vista de alguien entre quienes no controlan la imagen pública de una sociedad –llamativamente equitativa, liberal y confortable como era la uruguay de muchos de esos años–, indagar en qué era lo que buscaba, por qué y para qué lo quería y

hasta dónde conseguía llegar. Su caso no será el de la mayoría de las mujeres de entonces, pero en instancias y dosis variables, ese su *desajuste*, y la belleza que él implica, integran también el ahora de muchas mujeres. Por eso importa.

Los resultados, si confirmados, pueden ser pertinentes. Los lazos de parentesco cultural transatlántico pueden alimentar distintas direcciones de estudios en ambos continentes. Implican una revisión semejante a la que en las últimas décadas vienen realizando una serie de investigadores, en gran parte mujeres, sudamericanas en muchos casos, y desde el hemisferio norte en su mayoría. La escritura de género conlleva un pulso especial, que se mueve y vincula por entre vastísimas áreas de diversas tensiones; por eso el trabajo en literatura de ciertas autoras latinoamericanas es más que un movimiento a categorizar. Partiendo de la base de que hay una «relación existente entre una concepción específicamente narrativa de la realidad y la vitalidad social de cualquier sistema ético»⁵, es que se analizará su discurso como estrategia y como significación.

Según Sonia Mattalia, y sobre todo a partir de los años veinte del siglo pasado, «la crítica y la historiografía latinoamericana han tomado en cuenta la escritura de mujeres, pero con frecuencia se ha presentado a las autoras como individualidades aisladas o acopladas dócilmente a los movimientos canónicos»⁶. Paulina Medeiros estaría dentro del primer caso, pues su obra queda fuera de las corrientes que le son contemporáneas. No se la puede encuadrar en las generaciones *del centenario*, en la del '30 ni en la *del '45*, tampoco en la que lleva al *boom* de la nueva novela de los años '60 y '70, aunque conviva con varios de sus respectivos exponentes. Muy pocos son los estudios encontrados sobre esta mujer *subversiva* que se puedan citar, tal vez porque

La lectura ha sido y sigue siendo un modo de pelear por el control de los significados. La lectura ejercida por los críticos ha sido, fundamental aunque no únicamente, un modo de construir, destruir o preservar tradiciones. Y la tradición, ya lo sabemos, es el discurso de la memoria que se realiza desde el poder, tanto el hegemónico como el subalterno⁷.

⁵ Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 12.

⁶ Trinidad Barrera, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III, Cátedra, Madrid, 2008, p. 147.

⁷ Hugo Achúgar, *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*, Ediciones Trilce, Montevideo, 1994, p. 92.

Queda la lectura de lo escrito por Paulina Medeiros, una obra dispersa que, en gran medida, hemos podido reunir.

Todavía prendida al gusto literario del siglo anterior, la narrativa de Medeiros está impregnada de un naturalismo revigorizado por el realismo socialista surgido cuando su juventud. Las tramas de su narrativa, en el presente y en el pasado, alimentan sus personajes populares, pasibles de ser asociados a hechos o situaciones verificables⁸. Buscan la adhesión de los lectores, y sobre todo de las lectoras, que pueden identificarse en necesidades y en pasiones que presumiblemente guarden en lo íntimo y alimenten a escondidas⁹. Los relatos, en su subjetivismo y cotidianeidad, intentan elevar al lector a lo universal de la lucha por la libertad de cuerpo y espíritu¹⁰.

Nunca estará lo literario desconectado de la realidad de su entorno. Antes de ser escritora fue asistente social en zonas humildes del campo y la ciudad, y la profesión media en su obra. Su manera cargada de imágenes y referencias *desaliñadas*, mezclan intencionalmente y en un mismo párrafo la poesía con la historia de manera libre, y en un principio confunden, pues quien está leyendo no sabe discernir el hecho de la imaginación de la narradora. Una vez ganado, el lector deja de analizar y se deja llevar por el relato. Todas sus ficciones pudieron haber sido posibles, porque todas son verosímiles, situaciones que podrían haber ocurrido salpicadas de informaciones ocurridas en la realidad¹¹.

Su obra es tangencial a la modernidad de la novela hispanoamericana del siglo XX, se mantiene fuera de las corrientes del *boom* de los años sesenta y setenta. El suyo será un realismo diferente al de Juan Carlos Onetti, el «fundador de la nueva novela

⁸ «Le pregunto de dónde le surge la necesidad de subrayar la presencia de los héroes. Sencillamente lo atribuye a que son verdaderos puntos de referencia para el pueblo, para que éste “identifique el hecho histórico”», en Mario Delgado Aparain, «Paulina Medeiros y su último libro... a los 82 años», *La Mañana*. 1985/07/28, Montevideo, p.14.

⁹ Alejandro Carrión «En el mundo de sueño y realidad que ella os da en sus páginas cargadas de poesía reconoceréis, mil veces, el mundo en el que habéis vivido», en «Prólogo» a Paulina Medeiros, *Un jardín para la muerte*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1954, p. s. p.

¹⁰ «Lo añejo es cordial para el hombre de nuestros días, cuyo destino no es de paz ni puede ser cierto, mientras exista un solo americano esclavizado y razas proscritas y errantes por el mundo» en «Prefacio», Paulina Medeiros, *Río de Lanzas. Una novela romántica de los tiempos de Artigas y Ramírez*, Claridad, Buenos Aires, 1946, p. s. p.

¹¹ «Rogaré al lector que no se fatigara demasiado persiguiendo el detalle histórico. Que más bien se deje conducir de la mano de una ficción, de una época en que yo hubiera deseado vivir.» Carlos Mastronardi en «Indicación» en *Ibid.*, p. s. p.

latinoamericana»¹², o al del más popular «mito discretísimo»¹³ Mario Benedetti, dos de los más señalados compatriotas contemporáneos. En el realismo de Medeiros, las experiencias irán determinando la evolución en cambios de conciencia de los protagonistas, y todo estará entroncado a lo relativo, a lo imaginario y, sobre todo, a las vivencias de Medeiros. Así, encaja en el perfil trazado por Luisa Ballesteros Rosas¹⁴:

La literatura latinoamericana de principios de siglo rompe con la mentalidad y el estilo ornamentado de los modernistas, e innova una manera de escribir que se puede considerar como propiamente americana. Los escritores de las primeras décadas tenían aún las plumas con muestras modernistas y las escritoras llevaban todavía el peso de la opresión. Pero, con una mezcla de realismo, de naturalismo y de narración autobiográfica, la mujer comenzaba a expresarse por medio de la escritura. [...]. Debido a la necesidad de romper el silencio de siglos, sobre su propia identidad, sus verdaderos sentimientos y su presencia en la historia, las escritoras latinoamericanas turbaron las concepciones sociales y dieron a la literatura un tono más profundo, con un lenguaje franco y abierto, rompiendo así con los tabúes en el lenguaje y en los discursos.

Cuando su escritura deja de ser ficción para mostrar la realidad vivencial, las desavenencias que se leen en las cartas intercambiadas sobre ese fundamento literario con el también escritor Felisberto Hernández dan constancia clara del valor que para ella tiene el compromiso con la sociedad. Su mensaje, de corte notoriamente progresista, en palabras cargadas de actitudes desafiantes y de incitaciones para la acción libertaria, emerge envuelto en enunciación aparentemente conservadora.

Su obra tiene vocación uruguaya, y como por el país, se pasean por ella la argentinidad bonaerense y entrerriana y el Brasil riograndense. La literatura uruguaya refleja el paisaje y la vida nacionales desde que Bartolomé Hidalgo (1788-1822), se incorpora en 1811 a la causa emancipadora¹⁵. Considerado el primer poeta nacional por

¹² Mario Vargas Llosa, pues abre «las puertas de la modernidad a la narrativa en lengua española» en *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Alfaguara, Madrid, 2008 p. 35.

¹³ Hortensia Campanella, *Mario Benedetti. El mito discretísimo. Biografía*. Alfaguara, Madrid, 2009, tapa.

¹⁴ Luisa Ballesteros Rosas, *La escritora en la sociedad latino-americana*, Universidad del Valle, Cali, 1997, p. 61.

¹⁵ «*Orientales la Patria pelagra/reunidos al Salto volad/ Libertad entonad con fuerte acento / y al regreso también ¡Libertad!*», es el comienzo de las *Coplas Orientales* escritas por Hidalgo durante *La Redota* o *Éxodo del Pueblo Oriental*, episodio que consistió en la emigración (más de 500 kilómetros en 64 días) espontánea y colectiva de los habitantes de la entonces llamada Banda Oriental siguiendo a José Gervasio Artigas, después del armisticio por el que el Gobierno revolucionario de Buenos Aires entregaba el territorio oriental al virrey español, en octubre de 1811.

versificar las pericias independentistas al calor de la lucha armada, sus *Cielitos* concentran las denuncias populares que nutrirán la literatura gauchesca y encontrarán su expresión más reconocida en el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández (Argentina, 1834-1886). La tradición seguirá presente, siglo y medio después, en *Río de Lanzas*, en *Un jardín para la muerte*, y en *Resplandor sobre el abismo* de Medeiros.

El siglo XX más urbanizado llegó al país envuelto en gestos poéticos y femeninos aunque ciudadanos, y es poesía lo primero que edita la autora. María Eugenia Vaz Ferreira (1880-1925) hacía su suave poesía desde su muy personal encierro, mientras Delmira Agustini (1886-1914) erotizaba clandestinamente la suya; Luisa Luisi (1887-1940) cuestionaba en poemas la vida y Juana de Ibarbourou o *de América*¹⁶ (1895-1979) le escribía versos pulidos y brillantes. Paulina Medeiros, habiendo nacido siendo muy joven el siglo, y nutriéndose de todo lo anterior, pegará un salto al incursionar en la novela. Como esas mujeres que escriben, buscará en la narrativa de *Las que llegaron después* o de *Otros iracundos*, un espacio más amplio para sus congéneres y su sexualidad. Su interés por el naturalismo y la magia se amalgaman en obras emparentadas con el realismo de Enrique Amorín (1900-1960) y adentran el mundo rural de los inmigrantes. La poesía del negro, que comienza con Ildefonso Pereda Valdés, le abre musicalidades y voces que ya traía de su juventud fronteriza y con los que salpicará cuentos y novelas.

Cuando hacia mediados de siglo sobreviene la crisis estructural y sobre ella se reflexiona en la novela hispanoamericana, la obra de Paulina Medeiros ha adquirido madurez, y sus obras se suceden con reconocimiento nacional y regional.

Las dictaduras militares que en los años ´70 sobrecojieron el Cono Sur sustrajeron a Medeiros de varios de sus referentes, pues el exilio se llevaba a quienes no callaba la represión. Entonces publica su epistolario con Felisberto Hernández, lo que les valió a ambos una segunda notoriedad en el mundo literario y académico.

Resplandor sobre el abismo será la última obra que publica, a sus casi 80 años, una novela histórica que recupera el fragor épico en los mitos políticos tradicionales para ayudar al país que quería volver a acostumbrarse a la legitimidad en el poder.

¹⁶ La poeta Juana de Ibarbourou recibió el título de «Juana de América» en 1929 de la mano de Juan Zorrilla de San Martín en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo uruguayo frente a una multitud de poetas y personalidades. Fue velada y enterrada en 1979 con honores de Ministro de Estado.

CAPÍTULO I

Las que llegaron después: Paulina Medeiros desde las corrientes de género

Esta primera novela de autoría femenina en Uruguay, la elaboró Medeiros desde una cierta marginalidad mientras vivía en Buenos Aires, comprometida con el presente que le tocaba vivir y sobre el cual escribe a través de personajes femeninos estereotipados que avanzan hacia su realización personal. Como la escritora, que se fue construyendo a sí misma sabiéndose la principal protagonista de una vida que la tuvo de artífice. El entorno socio-cultural de entonces no las ayudaba. En *La condición femenina en la novela de las primeras décadas del siglo XX* Luisa Ballesteros Rosas explica que, aunque hubiera entonces accedido al mundo de las letras, la escritora latinoamericana «seguía llevando el peso de las tradiciones», todavía ama de casa, madre, hija o hermana «sumisa» «en la sociedad patriarcal que no estaba preparada para facilitarle su integración profesional»¹⁷. El título de *pionera* de Medeiros será reconocido por Ángel Rama, que la destaca de su *generación crítica* uruguaya con «la narrativa femenina que hacia 1940 abre Paulina Medeiros». «*Las que llegan después*» son las mujeres «que se han de expresar con violentas críticas, [...] replanteando con más audacia que los hombres los problemas de la afectividad y en particular de las relaciones sexuales»¹⁸.

Las mujeres protagonistas de Medeiros luchan contra la opresión cultural para elevarse por sobre lo intolerante y usurero de sus circunstancias, y lo escribirá consultando sus propios dilemas. Según Ballesteros Rosas «la autobiografía poética rompió con los tabúes» ya que, sin «ancestros gloriosos ni orígenes aristocráticos para exaltar [...] no tenían otro afán que el de vaciar su corazón de todas las prohibiciones en una sociedad para la cual representaba un escándalo que una mujer escribiera»¹⁹. Entre 1920 y 1930 Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral son poetas famosas en el subcontinente por sus obras de atributos *femeninos*, pero sus conferencias, ensayos y reflexiones se rezagaban a las páginas *para ellas* de publicaciones periódicas, como los artículos de Medeiros con seudónimos como Aracy de Guanabara.

¹⁷ Luisa Ballesteros Rosas, *op. cit.*, p. 104.

¹⁸ Ángel Rama, *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Universidad de Antioquia, 2006, pp.428-429.

¹⁹ Luisa Ballesteros Rosas, *op. cit.*, p. 81.

El aire folletinesco difunde mejor el discurso crítico y feminista en las primeras novelas de Medeiros... y burlan la censura masculina en la literatura *seria*. Capitalizando su experiencia de vida autónoma y rebelde, se enfrentará algunas veces y se acoplará, otras, a los códigos encontrados. Décadas después esquivo la censura dictatorial escudada en las cartas del antimarxista *Felisberto* y el ideario civil del patriota *Aparicio*.

Dice Pierre Bourdieu en *Sobre el poder simbólico* que, mientras que el mito es un producto colectivo, las ideologías «se sirven de intereses particulares que tienden a presentar como intereses universales, comunes a la totalidad del grupo»²⁰. La cultura dominante integra y distingue a una clase dominante, a la vez que desmoviliza con su integración ficticia a las dominadas, asegurando el orden con jerarquías que legitiman la distinción. Medeiros escribe desde un tiempo y un espacio enmarcados en los modelos de pensamiento burgueses (con los cuales se ve afrontada), que son los que reinan asimismo en las «instancias de consagración y difusión cultural, tales como las casas editoras, los teatros, las asociaciones culturales y científicas»²¹. Por otro lado, la «autonomía de la intención creadora lleva a una moral de la convicción que inclina a juzgar las obras con base en la pureza de la intención del artista»²², eximiendo entonces a Medeiros de cargos de conciencia.

Pero no la exime de intenciones. *Las que llegaron después* es una obra tendenciosa: feminista, subversiva, trascendentalista. Examinarla como literatura de género obliga a comenzar por los planteos de Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*, su ensayo clásico de 1949, es diez años posterior a *Las que llegaron después*, novela también pionera por feminista. Beauvoir indaga en la situación femenina vista desde fuera (tal como concebida por la biología, el mito, la historia, la sociología, la filosofía, el psicoanálisis), y en la definición *de sí* de la mujer por dentro, desde sus etapas biológicas. Recalca que son las situaciones en que la mujer está colocada las que la llevan a creer en una inferioridad, que internalizada, coaccionará sus pasos. La esgrimida superioridad física del hombre no pasaría de una circunstancia contingente que la vida humana debe superar. «La mujer no es una realidad inmutable, sino un devenir, habría que confrontarla

²⁰ Pierre Bourdieu, *Poder, derecho y clases sociales*, Desclée, Bilbao, 2001, p. 93.

²¹ *Ídem.*, *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor, Buenos Aires, 2002, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 16

con el hombre en su devenir [...] las capacidades sólo se manifiestan con evidencia cuando se han hecho una realidad [...], nunca se pueden dar las cuentas por cerradas²³».

El pensamiento de la Ilustración, el ensayo de Beauvoir y la novela de Medeiros comparten un mismo principio primordial: la igualdad entre los seres humanos. «*Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune*»²⁴. La declaración justifica que Marta proteste: «¿Puede disculpar una mujer que se la reduzca a cero, en el plano sentimental y social?» (p. 280); y va de la mano con la aseveración de Beauvoir de que «el campo de la biología [...] no podría bastar para establecer la primacía de uno de los sexos»²⁵.

El existencialismo de *El segundo sexo* parte de las experiencias del sujeto para su generalización universal, a la vez que reconoce en la subjetividad una componente autónoma y otra social: «La hembra es una mujer en la medida en que *se vive* como tal»²⁶. Si no fuera por la imposibilidad cronológica, Medeiros parecería haber leído a Beauvoir cuando Leila interroga a Marta: «¿Quién te ha enseñado a mirar dentro del corazón de las mujeres? ¿Y a predecir, como te he oído a veces, los acontecimientos políticos? ¿No temes que te señalen como comunista?» (p. 229), sabiendo que la respuesta es su experiencia como obrera. Leila se sorprende del crecimiento de la amiga, que (en acuerdo con la moral existencialista), se ha afirmado como persona mediante proyectos que la trascienden. Hacia su propia autonomía, su *ser en sí*, querrá también embarcarse Leila, pues «sólo vive una mujer adelantándose hacia una encrucijada» (p. 318). Expandiéndose, al gusto de Beauvoir, hacia un futuro indefinidamente abierto:

Comprueba que su antiguo sufrimiento disminuye. Nace en ella otra mujer más consciente. Tiene fe. En sus conversaciones con Marta ella le ha hablado de movimientos de liberación social con claros objetivos, donde el individuo llega a afirmarse y superarse» (p. 284).

²³ Simone de Beauvoir, Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 2006, p. 96.

²⁴ Asamblea Nacional Constituyente francesa, *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789*, artículo 1º, 26 de Agosto de 1789. Consultado en <<http://goo.gl/vYk1WF>> en 2015/03/24.

²⁵ Simone de Beauvoir, *op. cit.* p. 98.

²⁶ *Ibid.*, p. 229.

I.1. Desde *Las que llegaron después*, de 1940

La trama de la obra presenta a cuatro mujeres jóvenes: «Leila, la traductora; Rebeca, la judía, dueña de la librería; Sara, hermana de Rebeca» y «Marta, la obrera» (p. s. p.), cuyos destinos se entrecruzan cuando intentan afirmar sus vidas en la Buenos Aires de fines de los años '30. La ciudad está pormenorizadamente presentada en sus calles y barrios, actividades económicas, atmósfera y población de variado origen nacional y pertenencia social. Los arquetípicos personajes paran en un hotel barato, una librería, una fábrica o una mansión, presentados maniqueamente a la manera más popular del cine o del radioteatro. Este último alcanzaba entonces su formato definitivo, y sería enormemente difundido cuando la radio era el medio de comunicación por excelencia. Una actriz de radioteatro que gana celebridad a principios de los años '40 fue Eva Duarte, desde 1945 Eva Perón, *Evita*. Como ella, las protagonistas llevan nombres de vieja significación cultural y buscan desarraigarse de su pasado.

El libro como objeto brinda información. «Un volumen de 300 páginas» por el precio de \$1,50 pesos uruguayos. Si, para ponderar su posibilidad de difusión entre las clases más populares, se referencia su valor de venta contra los \$45,2²⁷ del salario obrero promedio, resulta ser un producto bastante caro. Esto aún más si se considera que, como consecuencia de la crisis de 1929-1933, los salarios reales de 1938-1939 son significativamente inferiores a los de 1924-1926²⁸. En ambas márgenes del Plata se vive una situación económica en creciente deterioro que alimenta la inquietud social y dificulta el acceso a los bienes culturales. Felisberto Hernández le contará a Paulina Medeiros que no compró un ejemplar de *El posadero que hospedaba sueños sin cobrarles nada* encontrado en la feria porque le resultaba demasiado caro ²⁹ (p. 79).

A partir de estos años, y por diferentes períodos, Paulina Medeiros vive en Buenos Aires. Marcha la primera vez después de haber sido perseguida en Uruguay por su militancia estudiantil contra el golpe de Estado de Gabriel Terra en 1933.

²⁷ Jorge Notaro, *Los salarios en el Uruguay 1930-1950*, UDELAR, Montevideo, 2012 p. 100.

²⁸ En 1924-1926 eran de \$68,1 para los trabajadores de los tranvías y de \$62,3 en la industria manufacturera. En 1938, de \$52,5 para los de las industrias extractivas, \$50,7 para las manufactureras y \$45,8 en la construcción: en 1939 bajan a \$48,4, \$47, 8 y \$43, 5 respectivamente. *Ibíd.*, p. 108.

²⁹ *El posadero que hospedaba sueños sin cobrarles nada* es un libro de poemas en prosa que Paulina Medeiros había publicado en 1929.

Consecuencia de la intensa interrelación cultural entre *la tacita del Plata* y *la reina del Plata*, el gran foco periférico, son varias las personalidades literarias que han repartido tiempo y obras entre una y otra. Es Buenos Aires donde Medeiros escribe su primera novela, transcurrida en ese sitio y momento. Será escritora autodidacta, como la mayoría de aquellos vanguardistas cuyos orígenes Carlos Altamirano no encuentra en el «polo cultivado de la élite argentina». «Muchos de ellos desistieron de llevar a cabo proyectos autorales propios y se contentaron con subsistir por medio de los servicios prestados a la prensa o aceptando tareas subalternas de la vida literaria»³⁰. No será el caso de Medeiros, pese al alto precio que paga. Le dice en una carta a Felisberto Hernández: «Yo tampoco me he alimentado demasiado pues todavía no cobré [...]. Estoy muy triste [...]. En esta habitación grande y fría embisto contra el pasado» (p. 62).

El tema de Medeiros será la condición de las mujeres, de todas *las que llegaron después* que ella misma a ser conscientes de lo que les estaba vedado y que debían obtener. Los personajes masculinos, contrapartidas determinantes en el aprender-a-ser de las protagonistas, mantendrán sin mayor complejidad en el tratamiento, los roles tipificados por una sociedad machista. La novela, de disertación maniquea y voluntad épica, está ambientada en una ciudad específica, de la que con cuidado se retratan paisajes, ambientes y geografía humana. Su vocación feminista la insiere en la misma dirección y a mitad de camino cronológico entre «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia si va a escribir ficción» de *Una habitación propia* de Virginia Woolf (1929) y «No se nace mujer; se hace» de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949).

El discurso, aunque urbano y feminista, comparte características (vertiente naturalista, personajes arquetípicos, lugares tópicos, modismos dialectales) y objetivos (promoción de la justicia social) con la corriente *criollista* que, de las primeras formas de vanguardia latinoamericana, era todavía muy fuerte en el Río de la Plata. No obstante que sienta nostalgia de su ciudad pequeña, porque «las estrellas de Montevideo son distintas. Coronan un cielo redondo; y no heridas de cielo entre edificios, tristes brechas de pólvora» (p. 59), será la metrópoli porteña (salvo algún breve pasaje montevideano y uruguayo), el ambiente elegido para telón de fondo de esta novela.

³⁰ Carlos Altamirano, *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX*, Katz, Buenos Aires, 2010, p. 51.

La historia, escrita desde el presente, muestra su vocación de autora *cronista*³¹:

Este invierno de 1938 es particularmente crudo [...]. Son las doce y media [...]. De vez en cuando debe retrasarse para no chocar con la oleada de gentes que se apresuran, acicateadas por el hambre y el frío, y sorteando la insistente demanda de los pequeños comercios de la calle Bartolomé Mitre (p. 11).

Describe cuidadosamente los espacios, respeta la distribución socio económica sobre el plano. El anonimato urbano permite la mirada espía del narrador que sigue como una cámara de cine a la protagonista, abriéndose paso sin saberse observada: «Leila camina por el centro de la ciudad [...]. Al fin desemboca por una lateral en Cerrito. Ya se encuentra frente al número 85 del hotel donde se hospeda y de donde nunca puede mudarse» (p. 11). Los deteriorados edificios del centro habían ido transformándose en conventillos y pensiones baratas ocupadas por grupos sociales modestos. Pero Buenos Aires es pujante, cosmopolita; crece y se moderniza enormemente en las últimas dos décadas, para orgullo de la *Caras y Caretas* citada por Beatriz Sarlo: «Erizada de torres, la ciudad proclama en la altura el vigor de un pueblo. Ya tiene la corona gris de las grandes metrópolis, [...] de humo fundido con [...] nubes-, como Londres, como París»³².

Leila había venido del interior. Buscaba su independencia trabajando como traductora, en una ciudad donde desde los años '20 las mujeres se incorporaban al mundo laboral y al mercado de consumo. Nuevas actividades y actitudes irradiaban del centro a los barrios periféricos, cada vez más apartados por distancias socio económicas que ni los tranvías ni la iluminación eléctrica podían hacer desaparecer. La coexistencia de inmigrantes rurales y capas bajas de la clase media urbana se fusiona a partir de 1920 en las mayores ciudades latinoamericanas, y José Luis Romero explica el fenómeno recuperando el término *masa*: «La masa fue ese conjunto heterogéneo, marginalmente situado al lado de una sociedad normalizada, frente a la cual se presentaba como un conjunto anómico». Se distinguía por su integración de gente urbana «de antigua data» y

³¹ Fernando Aínsa, *op. cit.*, p. 515.

³² Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, B. Aires, 1988, p. 13.

gente «que comenzaba a urbanizarse», constituyéndose «una sociedad congregada y compacta que [...] se opuso a la otra sociedad congregada compacta que ya existía»³³.

El positivismo promovía una sociedad progresista dirigida al avance en lo material y al éxito, una cultura de estructuras de poder presididas por las nuevas burguesías. Emergiendo de esta sociedad, la novela *cronista* de Medeiros refleja en su discurso las discusiones políticas y sociológicas que se generalizaron entre grupos de artistas, escritores y pensadores relativamente marginales ante los conflictos de clase, y sus actitudes de resistencia contra la opresión de las nuevas burguesías y del patriciado que supo adaptarse. El «naturalismo novelístico trataba de penetrar los secretos de esta nueva sociedad» tentada por «la fortuna fácil y del ascenso social acelerado». Pero, como visto antes con Bourdieu³⁴, aunque «condenaba lo que creía en ella inhumano y cruel, compartía lo que podía llamarse sus buenos principios»³⁵.

En los años '30 Paulina Medeiros había elegido la literatura como estrategia para participar en el proceso histórico que le concernía. El mundo está inscripto y cuestionado con realismo desde la primera novela de la autora inquieta, frecuentadora de grupos literarios que se inflamaban en esa *década infame*, de movilizaciones y migraciones prendidas al sector industrial protegido por un régimen oligárquico. Como recordará medio siglo más tarde, «todas las cosas me han llegado y he reaccionado ante las cosas»³⁶. Por eso realza la reciente Guerra Civil Española en varios pasajes de *Las que llegaron después*: «En España, ante los terribles y continuados bombardeos, declaró la humilde mujer de un carbonero catalán, al corresponsal del París-Soir: “Sí, les tenemos miedo, pero no nos arredran. Prefiero que mueran mis hijos, mi marido y yo, antes que perder la guerra”» (p. 61). Así como da importancia a la Segunda Guerra Mundial que comenzaba. Aquí, a través de Kyriloss el inmigrante:

Esparcidos en las baldosas mugrientas del piso, se ven algunos diarios extranjeros de grueso título ininteligible [...]. No importa que los diarios de su país arriben a Buenos Aires con un mes de atraso, que haya cambiado ya el gobierno de Albania, modificándose Polonia o estallado la guerra europea. Kyriloss no se da por enterado hasta que la noticia no le es confirmada en griego (p. 12).

³³ José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Siglo XXI. 3ªed. Buenos Aires, 2011., p. 336.

³⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 2001, p.93.

³⁵ José Luis Romero, *op. cit.*, pp. 289-290.

³⁶ Mario Delgado Aparain, *op. cit.*, p. 14.

O, *cronista*, la rescata en un acontecimiento vivido en Montevideo en 1939 cuando se celebra «una gran misa en honor de la tripulación de dos barcos italianos: el Aosta y el Savoia [...] embajadores del *fascio*». Recupera la memoria histórica: «En la plaza de la Constitución frente a la Catedral, más de una vez se ha congregado el pueblo uruguayo con el compromiso solemne de defender su independencia hasta morir» (p. 146), para pasar a narrar el enfrentamiento entre los montevideanos *indignados* y los marinos totalitaristas protegidos por la policía.

Esta autora «de estilo ágil y desmañado, que vivió el período del golpe de estado del '33»³⁷ está integrada a la sociedad en un nivel intermedio, en el que se instala «un nuevo tipo de hombre de letras que no era el caballero distinguido que distraía sus ocios con la literatura; era un escritor menos esteticista, más comprometido, y generalmente, más utópico». El nuevo tipo de escritor, y ahora también, de escritora, se reúne en cafés bohemios, integra tertulias, participa en teatro, organiza exposiciones... entretejiendo una vida intelectual y artística paralela, comprometida y más informal. Agitaban las ciudades con su desafío a la cultura tradicional y académica, que se defendía aristocrática y desdeñosa desde sus propios reductos. «Hubo polémicas, enfrentamientos de grupos, luchas entre revistas que expresaban distintos credos estéticos o ideológicos»³⁸.

Los años '30 fueron agitados en todos los aspectos de la vida en el Buenos Aires cosmopolita volcado a un permanente crecimiento material. La *masa*, claramente «diferenciada según lenguas y orígenes nacionales», aparece cuestionada en los ensayos de corte ideológico, científico y moral, pues «treinta años son pocos para asimilar, en la dimensión subjetiva, las radicales diferencias introducidas por el crecimiento urbano, la inmigración y los hijos de la inmigración»³⁹. En 1936 más de la tercera parte de la población es de origen extranjero, hombres jóvenes en su casi totalidad, que se distribuyen por los distintos barrios y escolarizan a sus hijos procurando el ascenso social. Una vez establecidos, se dirigen con su sacrificio cotidiano y sus pequeños ahorros hacia su integración en las clases medias. «Una generación después había en la familia del

³⁷ Fernando Aínsa, *op. cit.*, p. 515.

³⁸ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 316.

³⁹ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 17.

honrado tendero un hijo abogado o doctor»⁴⁰. Medeiros los muestra adaptándose como pueden a la nueva realidad:

En el 81 tiene instalado su negocio un zapatero griego, remendón de oficio. Infla y desinfla los carrillos mientras trabaja, tarareando su eterna cancioncilla nostálgica [...]. Kiriloss está deseando hundir su averrugada nariz en el periódico y estremecer sus temblorosos mostachos con las noticias de su tierra. Pero es imprescindible que lleguen a él en griego [...]. El zapatero reclama los acontecimientos de verdad; es decir, en su propio idioma [...]. Despojar a un extranjero del uso de su lengua natal es tan inconcebible como arrancarle las ropas y dejarle en cueros (pp. 11-12).

El padre de las muchachas era un emigrado ruso. Un menchevique. Se había enorgullecido —ya no— de su participación en la gran revolución liberadora, a partir de la Gran Guerra. Como muchos había ganado la calle arrastrado por la oleada popular. Su mujer, también [...]. Durante los meses de hambre en Rusia, emigró la pareja de judíos. En América el hombre se modificó. Después de haberse afiliado al partido socialista y luego al socialismo obrero, se tornó reaccionario, apartándose de toda agitación política, y de la propia colonia judía en la época de la muerte de su mujer. (p. 53)

Sus hijos, nacidos en nueva ciudadanía, sufrieron el rechazo de los ya integrados. A Rebeca, hija de judíos aunque educada como argentina, le dice una compañera de la Alianza Francesa que «si conocieses judíos no los disculparías. Son la última mugre». La chica calla ofendida, aunque «conservaba a flor de piel la exaltada y delicada sensibilidad de su raza, secularmente perseguida» (p. 51).

El conflicto presente en todas las facetas de la nueva sociedad también se relaciona con la industrialización. Sara, hermana de Rebeca, trabaja en la fábrica de la Señora Blanchard. Como otros miembros del viejo patriciado, el personaje se habría beneficiado con la venta de terrenos urbanos, con los nuevos métodos de producción industrial y asociándose a empresas extranjeras. Las nuevas industrias dieron ocupación a parte de la *masa* originada en las migraciones, que conforma un proletariado industrial escaso pero bien definido. El nuevo tipo de trabajador debió aprender a respetar otro tipo de disciplina, impuesta por los cuadros medios y conteniendo sus gestos expansivos.

Se organiza para defender sus intereses. En la novela, un accidente levantará cuestionamientos y nuevas actitudes en los trabajadores. Marta, por pedir explicaciones enfrentará la cárcel, y por negarse a denunciar a los huelguistas, pierde el trabajo. « En cualquier circunstancia, y que esto le sirva de norma para toda la vida, conviene dar

⁴⁰ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 270.

nombres», ya que hay «muchos conflictos en las fábricas, cada vez más. Y no se sabe la causa. Y la policía tiene la obligación de conseguir que los buenos puedan trabajar» (p. 127). Marta, que ya se había dedicado devotamente a su madre, y después a su compañero, pasará a luchar por la emancipación de las trabajadoras mediante la educación.

Rebeca aprovecha las pocas ventas de su librería para leer. Escéptica y práctica, se reirá de las utopías de sus amigas: «Madame Roland... la libertad [...]. ¿Quieren decirme de qué sirve la libertad sin el pan, pese a todas las mujeres célebres? (p. 130).

En el Plata los cambios sociales impregnan la vida política, la república se hace más participativa y los gobiernos legislan procurando encauzar el descontento popular. Las pequeñas clases medias depositan sus esperanzas en los movimientos políticos renovadores. Se exigía que el conjunto apoyase a marginados y recién llegados. Una amplia politización modificó la forma de vida a medida que nuevas aperturas radicales ampliaban las posibilidades del ascenso social. Los movimientos socialistas, sindicalistas y anarquistas presionan a los partidos políticos estructurales, mientras los católicos prefieren el conservadurismo. Política y lucha por el poder llegan vociferadas por oradores encendidos, coreadas en manifestaciones amenazadoras.

El crac de la Bolsa en Nueva York desarticula el sistema, trayendo la crisis atlántica de 1930. La agresividad de los nuevos grupos se agudiza mientras se degrada la ideología del ascenso social. La novela muestra la tensión: «Los obreros del establecimiento Blanchard se enteran con gran indignación de la prisión de Marta [...]. Ciertas frases se propagan como martillazos [...] una palabra que electriza. Es la palabra: HUELGA» (p. 120).

Aumenta la presencia del Estado. «Más burocracia, más servicios, más funcionarios, más militares, más policías se hacían necesarios cada vez»⁴¹. En la novela la autoridad interviene en varios momentos: las jerarquías son serviles o corruptas, en cuanto que el agente humilde es solidario con el arbitrariamente acusado. La venalidad policial aparece al «inspeccionar los hoteles de inferior categoría», y perjudica al propietario al alborotar «a toda la buena gente del hotel», porque «a más de multa le dan calabozo». Pero ayuda la deferencia hacia «el coimero del comisario». El Estado se hace

⁴¹ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 272.

presente en más instancias de la vida de las personas, mientras que la Iglesia cede terreno, y aunque siguen debatiéndose la laicización y la presencia eclesiástica, las clases medias urbanas se inclinan al liberalismo y ven en el tradicionalismo un obstáculo al progreso. El sentir de las clases más populares fue más confuso.

El Estado uruguayo había concluido para 1920 el proceso de separación con la Iglesia iniciado medio siglo antes y la vida civil y pública uruguayas estaban ya exentas de adhesión a cualquier credo religioso. La sociedad urbana es cada vez más materialista y positivista, y ello se refleja en la religiosidad tibia y casi inexistente de los personajes en *Las que llegaron después*. La religión aparece mediatizada por objetos del pasado como el samovar, o en situaciones de hipocresía, como cuando «cumplido este deber cristiano fue a los diarios para evitar el escándalo» (p. 60), o la avaricia de una «hermana de Caridad [que] le explica que le conviene conseguir antes de la operación los 50\$» (p. 178).

Las nuevas burguesías se desapegan del pasado, buscando su lugar entre los que alcanzaban condiciones de vida más modernas «con una singular capacidad para descubrir dónde estaba escondida cada día la gran oportunidad»⁴². Los negocios podían dar un rápido enriquecimiento; el monto de la aventura variando con la fortuna y la falta de prejuicios de cada quien. Quienes controlan ese mundo influyen en los cambios políticos, pues «un mundo de agentes, abogados, gestores y comisionistas aceitaba oportunamente los engranajes, cuyas ruedas maestras regulaba de alguna manera el poder político»⁴³. Las doctrinas detrás de nuevos reglamentos y leyes eran defendidas por partidos políticos dirigidos por esos grupos, favorecidos por la coyuntura económica internacional. Los sectores marginales crecían y se fueron haciendo más agresivos, habiendo menos damas caritativas para atender a los pobres. Era peligroso juntar «los que luchaban por ascender con los que habían aceptado la marginalidad y se habían deslizado hacia la prostitución o el delito [dificultando su ascenso a] la clase media»⁴⁴. Pero el tránsito era posible, y cuando no se contaba con la pequeña fortuna necesaria, podía echarse mano a una relación ventajosa o la protección de alguien influyente. Las clases medias renuevan la vida en las ciudades y disputan el poder a las oligarquías; participan en la vida política y extienden la democratización. Las clases altas se desplazan

⁴² José Luis Romero, *op. cit.*, p. 265.

⁴³ *Ibíd.*, p. 266.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 272.

a barrios nuevos en dirección opuesta a los de impronta popular y las zonas adyacentes al centro se organizan según modernos principios urbanísticos. Entonces «hacia su agosto el que había comprado con propósito especulativo»⁴⁵. La novela da especial relieve a la precariedad de los habitantes de un baldío adaptado:

El barrio Blanchard⁴⁶ está emplazado al sudoeste de la ciudad, datando su construcción prócer del 1800; no hay agua potable ni saneamiento. En los escasos edificios de material ha habido desmoronamientos. Tanto en ellos como en las casillas de madera o lata que pueblan el barrio, penetra escasamente la luz. (p. 58).

Medeiros describe otro barrio obrero aledaño a Montevideo que ella conoce:

¡Nuevo Paris de juguete, casi con una única calle asfaltada y [...] la vía del «tren» de la Barra [...]! Todas las tardes ves regresar de las curtiembres, de la cartonería, de la fábrica de cocinas o vidrio, a hombres, mujeres, muchachos. [...] viste sentar sus reales en el campito –antes de ser dividido en solares por culpa de la vieja porteña– a Vanoska, el hijo del ruso; a Pituso y a Fanfán⁴⁷ (p. 150).

Por sus funciones en la vida municipal, y por su mentalidad, las nuevas clases medias fueron fundamentales en la renovación de la vida urbana. El sueldo se gastaba en la moda francesa de las tiendas, o se invertía en bancos y bolsas, para mejorar el *status*. Las ideas circulaban en periódicos y se discutían en los cafés. Compraban y leían libros y revistas «no para distraerse, como hacían frecuentemente los de las clases altas, sino para aprender, “adquirir conocimientos útiles” y “compenetrarse de las ideas modernas”, relacionadas con la ciencia, la sociedad y la política»⁴⁸. Para ese nuevo consumidor de bienes culturales publican casas editoriales como la Claridad.

El negocio del libro no permitía enriquecerse, pues «frecuentan el negocio estudiantes pobres, sirvientitas, pilletes de las casas de inquilinato y algunas fabriqueras. La clientela es escasa. Se tira...» (p. 51). La sociedad depositaba su fe en la educación, útil fundamental para el ascenso social individual y el enriquecimiento de la sociedad en

⁴⁵ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 275.

⁴⁶ Probablemente inspirado en el barrio Butteler, al sudoeste de la ciudad, cercano al Boedo de los intelectuales contestatarios. Azucena Butteler había donado unos terrenos donde el municipio construyó *casas baratas* para obreros. En *Página Buenos Aires Ciudad* del gobierno municipal, consultado en <<http://goo.gl/alctFz>> en 2014/11/27.

⁴⁷ La familia de Medeiros poseía un terrenito en Nuevo Paris. Pituso y Fanfán eran los nombres con que eran llamados en la familia los dos hijos de Paulina.

⁴⁸ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 294.

general. La escolarización fue una necesidad urgente, especialmente entre las clases medias y populares, las más beneficiadas del efecto nivelador. La educación y las buenas costumbres incorporan un código que se quería alejar lo más posible de lo que Domingo Faustino Sarmiento había considerado un mundo bárbaro. Al niño se le enseñaba una gestualidad elaborada que, internalizada, pasaría a ser una actitud constante e inconsciente y que refrena toda conducta espontánea o expansiva de cuerpo o espíritu.

El disciplinamiento de la sociedad, ejercido primero por *el hombre burgués de grave porte*, el maestro, el sacerdote, el jefe, el padre y el marido, tenía por finalidad ser obedecido. Debía mantenerse la seriedad en todas las ocasiones, incluida la comida, de normas como disimular la masticación. También en la novela: «El almuerzo –para el cual invitaron a Leila por teléfono– se inicia dentro de un marco de estiramiento protocolar. Misia Liboria la atiende a distancia, sin olvidar amonestar con discreción a los sirvientes» (p. 88). En todo empleo conviene respetar la autoridad, por eso se le aconseja a Marta mostrar «adhesión a la empresa que da trabajo y vela por la paz del hogar obrero» (p. 126).

Las viejas costumbres –las de los últimos treinta años– comenzaron a parecer ridículas y cayeron condenadas como «prejuicios». Fue una palabra definitiva en labios de las jóvenes generaciones de las nuevas burguesías que, por lo demás, ya comenzaban a ser viejas [...]. Lentamente se inició un sacudimiento del vetusto sistema de ideas acerca del papel de la mujer en la sociedad, y al compás de ese cambio la sociedad se deslizó hacia un cambio de normas⁴⁹.

Medeiros aboga por las nuevas libertades y bautiza a las protagonistas (salvo Rebeca Goldschmidt, que terminará quitándose la vida y Anita Cárdenas que ha perdido toda esperanza) sin ningún apellido que las ate a un gentilicio modelador; serán creaciones nuevas de sí mismas. En su vida real P. Medeiros practica su autonomía, también en la relación de pareja. Le escribe Felisberto Hernández a Buenos Aires: «Empiezo a extrañarte... un poco. Poco, pero al firme. Cada vez será más fuerte hasta que no tenga más remedio que *ordenarte*⁵⁰ que vengas. (Y tú te sacarás el gusto de rebelarte y desobedecerme)» (p. 56). En la novela, lo exige Leila a su amante: « ¿No eras el hombre de pensamiento libre? Mil veces te oí burlarte de la hipocresía [...]. Que nos atan los

⁴⁹ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 316.

⁵⁰ En cursiva en el original.

prejuicios. Que la moral burguesa y todo el cantito. Ahora, ahí está... acomodas tu teoría» (p. 138). Pero el *vetusto sistema* se defiende con el abogado de la familia Bulness: «Mire Leila, no pensamos igual [...]. Usted se jacta de su independencia. No le interesa la opinión del mundo o de su familia ¿no es así?... A nosotros no nos ocurre lo mismo. Vivimos apegados a nuestras pequeñas costumbres de familia» (p. 172).

Pero los cambios llegaban para quedarse, y en las jóvenes burguesías había quienes buscaban su refinamiento en la literatura y la pintura⁵¹. El esparcimiento ya no se limitaba a los más adinerados ni a las bellas artes; el cine y los estadios deportivos se colmaban de miles de personas de extracción popular que, por lo menos el fin de semana, querían disfrutar, dejar la rutina, discutir sus opiniones, afirmar su individualidad. Pero el cambio tiene su cara sombría, pues la inmigración atraída por las actividades industriales se va asentando en barrios donde se amontonan los hijos de la miseria.

En lo científico, se confiaba más en el hecho clínico, externo al investigador formado y con uso de la razón, que en la inducción del laboratorio. Pero como «el saber médico forma parte de la cultura y no es inmune a sus influencias», se tiñe de las «estructuras sociales, económicas, políticas y mentales»⁵² del momento. Clínicas y hospitales ofrecían abundante material de observación extraído de las clases bajas, cuando ni la sífilis ni la tuberculosis eran curables y por eso la idea del contagio desde «los de abajo» causaba terror. Si el alcohol se asociaba a la brutalidad o degeneración del más pobre, su mujer era un peligroso aparato reproductor. Se veían enfermos, no enfermedades. Por eso en la novela, el tuberculoso Sr. Tandil vive una falsa recuperación solapada en deseo sexual. Anita, que había buscado empleo en la ciudad y sólo encontró la prostitución, está «convertida en un estropajo desde que salió del hospital» (p. 308).

En la novela, las mujeres jóvenes que protagonizan roles prendidos a una sexualidad activa, o son amantes como Marta, Sara o Leila, o prostitutas como Anita, siempre por fuera del matrimonio, la única situación que lo legitima. El matrimonio como institución es un constructo cultural variable, encuadrado en legislaciones que se superponen en ciertos planos con el ritual cristiano. Desde el «No desearás a la mujer de

⁵¹ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 289.

⁵² José Pedro Barrán, *Medicina y sociedad en el Uruguay del novecientos. T.3 La invención del cuerpo*. EBO, Montevideo, 1995, p. 9.

tu prójimo» de Moisés, nada se dice del deseo de la mujer. El Cristianismo primitivo promueve el celibato del hombre y consiente el matrimonio «en vistas a la necesidad de proveerse de hijos»⁵³, que se afirma como rito obligatorio en la época moderna cuando el marido recibe a la mujer que se le entrega. En Medeiros la vida matrimonial carece de afecto: la sexualidad no existe (como con Luis María y su esposa), o está plagada de violencia (como entre don José y doña Carmen), los otros matrimonios viven en lucha para domesticarse uno al otro.

Esas mujeres jóvenes llegan a su protagonismo casi sin pasado. Leila reniega de su formación: «Nos educan para tener siempre un amo y un protector. Yo no quiero tenerlo» (p. 32). Anita pasa de niña mimada a una adultez sórdida: «¿Quiere explicarme cómo vive en provincia una joven de familia venida a menos? Todos la conocen [...] Les daría vergüenza tomar de sirvienta a Anita Cárdenas» (p. 111). Empujada a asumir responsabilidades, Rebeca sustituyó a su madre: «Al año siguiente ella murió. Entonces tuve que proteger a Sara; mi padre nunca llegó a tocarla» (p. 136). Y tal vez por esa defensa, Sara es el único personaje que mantiene una adolescencia prolongada, y quiere casarse «cincuenta veces» (p. 176). Es una novela sin adolescentes, concepto que nace hacia la mitad del siglo, y con el que Medeiros no está familiarizada. La pubertad, empero, es un indicio orgánico apuntado en Estela, la niña-señorita de triste vida, a quien se le censura el desparpajo y sensualidad con que baila la rumba con las mayores. «Si la sexualidad teñía las conductas y los sentimientos más íntimos, lo social [...] teñía a su vez toda la sexualidad. Nada es inocente, todo se correlaciona». Así, «el nacimiento de la adolescencia como concepto cultural ocurre en este período gestor de culpas y vergüenzas»⁵⁴. Los progenitores se mostraban recelosos de que las jóvenes frecuentaran las salas de baile, tan atractivas entre la juventud. Carmela, expulsada de su casa/hotel por tener malas compañías, sólo pudo emplearse en una academia de baile, con lo cual «es otra la Carmela» (p. 234).

El cuerpo femenino debía proyectar una imagen que ni recordase la sexualidad ni dejase entrever capacidades físicas equiparables a las masculinas, sólo podía mostrarse una belleza anodina. A Sara le gusta verse provocativa, pero «nunca había logrado que

⁵³ Victoria Sau, *Diccionario ideológico feminista*. Icaria, 3.ª edición, Barcelona, 2000 p. 193.

⁵⁴ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. T.2 El disciplinamiento (1860-1920)*. EBO, Montevideo, 1990, p. 206.

Marta se compusiese y menos que se pintara» (p. 144) y algo semejante le ocurría con su hermana Rebeca. Ésta no cree que seguir la moda sirva de gran cosa: «reclinada sobre su lecho, a la mano una revista femenina, lee con despectivo gesto: “Ninguna mujer puede ser desdichada estrenando un hermoso vestido”. Sonríe irónicamente». Dice: «¡Qué estúpida revista! ¡No permite pensar! ¡Para idiotizar a las mujeres!» (p. 261).

El género es una construcción cultural de desequilibrio consagrado por la sociedad. La novela aspira a la equiparación femenina en un marco más vasto de reivindicaciones ante la injusticia. Medeiros se implica, sediciosa, buscando conquistar al lector también en las alusiones que los nombres generan en el inconsciente. Dice Gerard Genet que «cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector»⁵⁵. Estudiar los textos bíblicos integraba la formación de la generación de Medeiros; y para los apasionados como Paulina, conocer la obra de Lord Byron era casi una obligación. Los nombres Sara y Rebeca provienen del *Antiguo Testamento*; Marta, del *Nuevo*; y Leila remite al *The Giaour* de Lord Byron. Pero Medeiros no *recrea* los personajes, sino que prepara su significancia como pre anuncio de un nuevo evangelio. Considerando la historia de estas mujeres en sus respectivos hipertextos, se ve que Sara y Rebeca son las matriarcas co-fundadoras del Pueblo elegido; y es a través suyo que Dios cumple las promesas a los patriarcas. Ambas fueron presentadas por sus maridos como sus hermanas para salvarse ellos de morir, y aunque estériles, tendrán tardíamente hijos por intervención divina. Ambas se sacrificaron por el bien de su pueblo. Marta, en los Evangelios de Lucas y de Juan (Jn11, 1-5), no tiene marido y en su humildad sirvió y atendió a Jesús. Es santa patrona de oficios relacionados con su carácter devoto y servicial⁵⁶. Leila, *nacida en la noche*, procede del poema *The Giaour*, de Lord Byron. La hermosa mujer, al enamorarse de un *giaour* (el infiel cristiano), atenta contra el orden establecido: «*Which saith that woman is but dust, / A soulless toy for tyrant's lust?*»⁵⁷. Leila huye del harén; los tres encontrarán la muerte, y la literatura, su primer vampiro. Son cuatro referencias literarias a mujeres que se entregan a ideales mayores que ellas mismas.

⁵⁵ Gérard Genet, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Alfaguara. Madrid, 1989, p. 19.

⁵⁶ Luis Alonso Schokel y Juan Mateos (director) *Nueva Biblia española*. Cristiandad, Madrid, 1975, pp. 37-49, pp. 51-59 y pp. 1648-75, respectivamente.

⁵⁷ George Gordon Byron *The Complete Works of Lord Byron. Poetry*, Vol. VIII, editado por Ernest Hartley Coleridge y John Murray, Londres, 1904 vv. 489-490, p. 110.

El siglo XX coarta a la mujer, «el desafío mayor para el esfuerzo ascético de aquella sociedad», pues «todo gesto femenino podía llevar consigo un significado sexual»⁵⁸. Muchas, como Medeiros, pretenden sortear las limitaciones yéndose a la gran ciudad. «América Latina atravesaba un período de expansión industrial que provocó una gran emigración de los campesinos hacia las ciudades, donde las mujeres tenían, con más facilidad, la ocasión de afirmar su personalidad»⁵⁹. Allí ella se retrata como una de las *que llegaron después* y «discutían como hombres por los precios del mercado o sobre política» (p. 54). Cuando Leila dejó la provincia, su padre se lo increpa: «¿Y qué? Tampoco usted consultó a nadie [...]. Y yo quiero ganarme la vida sola» (p. 82).

Escribe Medeiros que «Somos artífices de nuestra vida. Leila no quiere abdicar, le irritan los obstáculos» (p. 82). Buscar la superación personal fortalece su auto imagen y es una satisfacción: «¿No piensas, Rebeca, que en el deseo de alguna cosa, en la impaciencia por conseguirla, aunque no se obtenga, hay cierto placer bárbaro?». Porque «eso es la vida; una perenne batalla. Mienten quienes quieren hacernos creer que debe ser distinta para la mujer» (p. 98).

La sociedad industrializada tiende redes nuevas para sostener el hiato cualitativo: los medios de difusión y la sicología aplicada a la publicidad imponen hábitos de consumo de bienes que ya no son los básicos, sino los necesarios para ostentar un estatus. «Junto con los objetos se aceptaron las costumbres y las convenciones que implicaban su posesión y su uso, cada uno en la medida de sus posibilidades, o mejor, un grado más arriba de ellas»⁶⁰. La mujer debe consumir intrascendencias.

Medeiros ve que ese mundo dispendioso lo paga el esfuerzo de los peor retribuidos; es necesario erradicar la injusticia. Pinta en trazos heroicos la rebelión de los oprimidos cuando una madre pierde al hijo por la rapacidad de la Señora Blanchard: «se lanza a la calle por instinto, con ojos de loca [...]. Las mujeres del barrio [...] arrancan hierros oxidados, tablones, piedras. Llegan a la morada de la señora Blanchard [...] descargan los primeros proyectiles» (pp. 216-217).

⁵⁸ José Pedro Barrán, *op. cit.*, 1990, p. 216.

⁵⁹ Luisa Ballesteros Rosas, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁰ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 299.

Marta se volcará a la militancia, pues no le teme a la actividad política. Su actitud y la comprensión de la realidad hacen que Leila trabaje con ella por la superación de todas: «Comprueba, frente al pasado de Marta, ante el dolor colectivo y el cortejo de persecuciones y agresiones [...] que, en efecto, el romanticismo pasó con sus lágrimas y suspiros [...]. Camina, y a su costado resuenan millares de pasos» (p. 284).

Por haber sido «la vida de los hombres fuera de su casa la que reveló transformaciones más profundas, porque más aún que en las clases populares, creció el afán de participación en las clases medias»⁶¹, la mujer encuentra mayores dificultades para participar. La independencia económica es necesaria en la novela para huir de la violencia de un padre alcohólico, o para salvarse de la vida indecorosa a la que la empuja un *amigo* del padre muerto. Es fácil caer en la explotación de la sexualidad femenina, de formas variadas: «Diarios serios publicaban junto a la propaganda de agencias matrimoniales, solicitudes dirigidas a señoritas cultas, de buena presencia y de familia. Luego resultaba que debían ubicarse en algún cabaret o distraer peregrinos ocios como damas de compañía» (p. 83). El maltrato a la mujer no sorprende: «Su marido la castigaba [...] hasta que los vecinos se ponían a escuchar: – Es la Lola. No es nada» (p. 115).

Medeiros denuncia con Leila la alteridad de la mujer frente al hombre que «nos impone una moral y una sociedad absurdas, y que llega como amo y señor [...] a ensuciarnos el cuerpo y deprimirnos el espíritu» (p. 326). En la vida real, sin embargo, no parece creer que eso le pueda suceder a ella y así se atreve a invitar a Felisberto: «Por otro lado, tengo grandes, ambiciosos proyectos, pesados para una sola espalda. Tú puedes ayudar a que se te quiera aún más» (p. 38).

Mientras Paulina en Buenos Aires escribía *Las que llegaron después*, él le comenta de Montevideo: «Anoche leí el capítulo de la señora Blanchard [...]. La visión es grande, meticulosa, *cinesca* y llena de auténtica angustia [...]. Estoy seguro de seguir leyendo, además, por el interés en sí» (p. 56). Cincuenta años después, Medeiros la recuperará en entrevista, y apuntará que su primera novela «tipo guion cinematográfico», «posiblemente haya quedado muy legible, pero no me reconocía en ella»⁶².

⁶¹ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 299.

⁶² Mario Delgado Aparain, *op. cit.*, p. 14.

CAPÍTULO II

Río de lanzas y Resplandor sobre el abismo: Paulina Medeiros desde la novela histórica

Fiel a su gusto literario decimonónico, Medeiros recupera del romanticismo la novela histórica en *Río de lanzas* y en *Resplandor sobre el abismo*, distanciadas en cuarenta años. Los protagonistas serán creaciones y también recreaciones literarias de personajes reconocidos por la historiografía. Si bien practica con ellos una narrativa básicamente realista, su actitud desconocedora de dogmas haría que Georg Lukács la desacreditase, pues la coloca entre aquellos autores que

[...] se mueven con entera libertad en su materia [...], conocen lo suficiente a los tipos de la vida popular como para poder obrar con su fantasía libre sin alejarse de la verdad de lo típico [...], están tan familiarizados con esta vida como para poder inventar situaciones en que se manifiesta la más profunda verdad de esta vida con mayor claridad y brillantez aun que en la propia cotidiana.

El «culto a los hechos» viene a ser un miserable sucedáneo de esta familiaridad con la vida popular histórica. Y al revestirse este sucedáneo con ornamentos novelísticos ofreciendo como arte épico lo que no pasa de ser una prosa superficial o artificiosa, la situación se hace aún peor porque la confusión del público crece todavía más⁶³.

Pero, que, justamente por su juego realidad/ficción, Milan Kundera podría aprobar:

La novela, en tanto que modelo de ese mundo fundamentado en la relatividad y ambigüedad de las cosas humanas, es incompatible con el universo totalitario. La Verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación y nunca puede conciliarse con lo que yo llamaría el espíritu de la novela⁶⁴.

Ambas novelas entrañan una doble lectura que enaltece la lucha por las libertades civiles de grandes caudillos (rioplatense uno, nacional el otro), cuando el populismo argentino en 1946 o las juntas militares en el Plata de 1983 censuraban la oposición.

Cuidadosa, Medeiros rescata el detalle historiográfico aparentemente banal: «Aquel gallardo joven de sesenta años que se jactaba de dormir con los ojos abiertos,

⁶³ Georg Lukács *La novela histórica*. Era, México D.F., 1966, p. 314.

⁶⁴ Milan Kundera *El arte de la novela*. Tusquets, Barcelona, 1987, p. 5.

como las liebres. Candiotti se llamaba y era amigo de Artigas⁶⁵. Sus pilchas llamaron la atención de Robertson» (p. 81). Esta actitud resulta especialmente interesante cuando sólo a mediados del siglo XX el estudio de la Historia abre puertas al de la vida cotidiana o de la vida privada. La frontera entre lo público y lo privado se hace más movediza, y Medeiros, pionera aquí también, empuja las demarcaciones para que crezca su mensaje «a la memoria de los libertadores, esta historia que florece con su sangre, junto a los ríos Uruguay y de la Plata, que no conservan huellas ni rencores» (p. s. p.).

Por ser consciente ya de lo que Javier Cercas advertiría setenta años más tarde: «el problema de la memoria histórica es que se convirtió en un negocio»⁶⁶, es que Medeiros se muestra cuidadosa con lo que le permite a su imaginación:

Sólo frente a Artigas –y lo digo con reverencia– siento la gran dificultad, debido a que estamos educados para verlo o soñarlo sin defectos, excesivamente perfecto, hasta quitarle verdad histórica. Entonces, pese a mi admiración por él, no osaría escribir acerca de semejante figura, pintada con estas pobres galas de ahora⁶⁷.

Resulta pertinente precisar qué se dice cuando se habla de realidad histórica, o de lo real en la ficción, cuando se busca a la mujer que escribe estas obras. Hayden White separa la investigación procurando la verdad, de la aprehensión de la realidad. Lo real «consistiría en todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de su efectividad, más todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría posiblemente ser»⁶⁸. Al rescatar *lo que podría posiblemente ser*, legitima la visión ficcionada de la realidad y se delimitan los campos, ya que la historia que quiere ser científica rechaza considerar *lo posible* en la realidad. Para White, lo que estaría haciendo una escritora de *ficción realista* como Paulina Medeiros, sería poner en uso ciertos dispositivos literarios para diferenciar

⁶⁵ José Gervasio Artigas (1764-1850) militar montevideano, dirigió como «Jefe de los Orientales» el movimiento independentista de la entonces Banda Oriental, y como «Protector de los Pueblos Libres» la federalización de las Provincias Unidas del Río de la Plata. De los mayores estadistas revolucionarios, y prócer del Uruguay, muere olvidado en el exilio.

⁶⁶ Paula Carroto, entrevista «Javier Cercas: "El problema de la memoria histórica es que se volvió un negocio"» en *Cultura/Libros, Eldiario.es*, 2014/11/13. Consultado en <<http://goo.gl/pjujY3>> en 2014/11/26.

⁶⁷ Mario Delgado Aparain, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁸ Hayden White, *op. cit.*, 2010, p. 169.

«una consideración meramente veraz» de «un tratamiento artístico de un acontecimiento real en su pasado, que trasciende la distinción verdad-realidad»⁶⁹.

II. 1. Desde Río de Lanzas. Novela romántica de la época de Artigas y Ramírez, de 1946.

La novela gira alrededor del joven Francisco *Pancho* Ramírez, hermano mayor y de distinto padre de la adolescente Cruz, ambos hijos de la poderosa doña Tadea. El espíritu rebelde y las ansias de libertad identifican y separan a los hermanos. Mientras Cruz se dirige a la búsqueda de su realización como mujer plena e independiente, Francisco encausará su destino con el de los entrerrianos⁷⁰, luchando por una ciudadanía independiente y plena. Los protagonistas atravesarán lances dramáticos en un territorio plagado de violencia y de belleza bravía en el paisaje, pues «cuando el Paraná aprieta el Uruguay, éste lo lancea entre los hombros. Y hay que ver entonces la inmensidad de brazos que le revientan [...] donde están peleando los ríos» (p. 74).

La novela se carga de promesas en un campo en que lo indígena y lo criollo convive y colide con estructuras europeas. Con la variedad de personajes surge el cultivo cultural y humano de la región. Junto a Cruz y doña Tadea, la patricia Vera y la portuguesa Delfina conforman presencias femeninas que, en su relación con el protagonista, perfilarán a *Pancho*, el caudillo romántico al que se dedica la obra.

El título anuncia una *novela romántica*, y no histórica, situada en un tiempo (y lugar) históricamente identificables: *la época de Artigas y Ramírez*, caudillos de primer orden de las nacionalidades platenses. La historia se divide en *Antes de la revolución* y *Durante la insurrección*. Sigue la dedicatoria y luego «Un fresco abrazo de agua / la nombra para siempre» (p. s. p.), rescata el principio de *Conocimiento de la noche*, que Carlos Mastronardi⁷¹ dedicó a su Entre Ríos en 1937: son dos provincianos de historias con zonas superpuestas en la metrópoli cultural buscando sus futuros de letras.

Medeiros pide al lector no *fatigarse* «persiguiendo el detalle histórico»; que «se deje conducir de la mano de una ficción por una época en la que» la autora «hubiera

⁶⁹ Hayden White *op. cit.*, 2010, p. 171.

⁷⁰ Gentilicio del Entre Ríos, provincia del litoral argentino colindando con el Uruguay.

⁷¹ Escritor *criollista* que habla de su tierra y paisaje, Mastronardi (1901-1976), se destacó por su estética cuidada y pulida en la primera mitad del siglo XX.

deseado vivir». El pasado que el lector reconocerá de la historiografía nacional, permite a la escritora elaborar una ficción en la que «pelea el corazón de la mujer, anegado y ensombrecido» que «hace por levantarse», pues «no está muerta». A su lucha deberá entregarse, identificándose de forma mística el lector en un escenario rural y épico para una heroína provinciana con un llamado universal.

El libro comienza presentando *en stampa* a Cruz López Jordán, una jovencita dominada por su madre, Tadea Jordán, por las censuras de su hermano, Francisco Ramírez Jordán, por su amor inadmisible hacia el gallego Andrés Asiaín. Salvo el último, los protagonistas aparecen presentados con riguroso asiento de sus lazos familiares. A diferencia de la escritora *cronista* de *Las que llegaron después*, la escritora *amanuense* de *Río de Lanzas* abundará en la información genealógica y el detalle histórico (que había pedido al lector que no persiguiese) de personas con fuerte pertenencia a su tierra. Son: Cruz, que «estaba irritada. La culpa de su malestar y hasta de la rasgadura del vestido, largo y como retorciendo la fina cintura, la tenía su hermano Pancho». Este, «como siempre, habría convencido a doña Tadea. ¡Odioso!». Finalmente, la madre, de ojos como «puntas de grafito» que «todo lo marcaban y hacían doler donde se apoyaban» (p. 13).

Prontamente quedarán delineados sus desafíos. Las ansias de libertad de Cruz se aplastan «por la presión de adentro y de afuera mientras [...] en actitud respetuosa y encogida, oye a doña Tadea y la soporta, de pie» en la casa, al paso que se despliegan por su ventana porque «a través de ella temblaba la cinta blanca de un camino [al cual] Cruz mandaba, sin moverse, suspiros como chasques» (p. 14).

Desde su sitio de poder organizaba doña Tadea la relación con el mundo, pues «duro le había sido amparar la primera cría –Pancho– y, por eso– a pesar de su nuevo casamiento con López– debía conservar rencor, y a la propia cría habría de cobrárselo», «prendida por la fuerza de su voz de mando» (p. 17).

Pancho, que «hacía siempre juego tranquilo a sus emociones», se empeñaba «en domar la resistencia de un cachorro de jaguar», que como él, estaba solo «encerrado en el capullo de una existencia distinta y opuesta de la que rige a los suyos» y nunca perdonaría a su madre el haberlo arrancado de su pago paterno al casarse con López, el pulpero español (p. 25). Buscando el regreso a los suyos, Pancho pasará a los sublevados patriotas, y luchará desde el litoral con al gauchaje defendiendo el ideario artiguista.

El gaucho y sus reclamos libertarios integran la tradición literaria desde sus orígenes. El tema no es nuevo, pero no cuenta con autoras mujeres. Comenzó con Bartolomé Hidalgo (1788-1822), «el verdadero iniciador» quien, según Giuseppe Bellini⁷² realizó una «revalorización del ambiente rural rioplatense», con una poesía que «no es poesía popular, sino de características populares elaborada artísticamente». Una «revalorización de la parte menos tenida en cuenta por la literatura, de las cualidades positivas de la tierra y de sus habitantes, pasadas por alto durante tanto tiempo o negadas sin más. Puede entenderse como una tácita protesta contra la vida ciudadana y contra la civilización en su aspecto mecánico.»

Medeiros, preocupada por el presente socio político en el que vive, se servirá de las marcas literarias del pasado naturalista y romántico de la literatura gauchesca para volver a enarbolar las proclamas libertarias del pasado forjador de las naciones. Para Bellini⁷³ «representa una actitud literaria que procura el hallazgo de una raigambre popular de la que intenta una interpretación no superficial; y lo logra con creciente éxito a medida que evoluciona la realidad social».

La literatura gauchesca aparece en el Plata cuando la vida urbana y la modernización económica y estatal ya han puesto punto final a las guerras de independencia y civiles del siglo XIX que tuvieron a los gauchos como verdaderos protagonistas. Medeiros escribe cuando ya se había alterado la dicotomía civilización/barbarie del siglo XIX, y se reconocían los aspectos positivos del gauchaje⁷⁴ y sus caudillos. Su incursión por una literatura de vocación épica entraña un propósito didáctico: los héroes serán «verdaderos puntos de referencia para el pueblo, para que éste “identifique el hecho histórico”⁷⁵». Los gauchos y sus mujeres, se harán proclamas de libertad individual dentro de la colectiva, en dos novelas que imbrican dramas historiográficos con imaginarios y describen el paisaje y el ambiente social y humano.

En un «Arroyo de la China» que «no tenía de qué enorgullecerse», «nació el caudillo entrerriano, cachorro de doña Tadea, Pancho; por su padre Ramírez, por su madre, Jordán» (p. 20). Luego de su adhesión al movimiento de Mayo de 1810, el poblado

⁷² Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, 3ª ed. Castalia, Madrid, 1997, p. 208.

⁷³ *Ibíd.* p. 227.

⁷⁴ Tal el caso de autores como José Hernández, Eduardo Acevedo Díaz, o Carlos Reyles.

⁷⁵ Mario Delgado Aparáin, *op. cit.*, p. 14.

adquirirá prominencia en los acontecimientos ligados a la independencia y posterior organización republicano federal de la actual Argentina, encabezados por quien será el *Supremo Entrerriano*, Francisco Pancho Ramírez.

Ramírez se incorporó a la *causa* federalista como lugarteniente de Artigas, el proclamado *Jefe de los Orientales* por libre expresión de su voluntad soberana. Medeiros alude al contenido cívico que los uruguayos llevan internalizado desde la escuela cuando lleva a la ficción ciertos momentos del ciclo artiguista: «resistir pero ¿cómo?... ¿Pelear con los perros cimarrones?», con la entrega de la Banda Oriental «al invasor, como si fuera un puñado de tierra que se levanta sin esfuerzo». El Éxodo, la *Redota*, tendrá su versión en Medeiros: «Nosotros también somos tierra, tierra que retrocede. Nos vamos con los ranchos, con las mujeres y los niños» (p. 139).

Por entre razas y culturas, se detiene en doña Tadea, de quien sorprendían «sus ojos negros. Era criolla, pero descendiente de colonos sicilianos» (p. 17).

Frente a la pobreza del pueblo criollo «aura que tuito está tan malo pa' el pobre que no tiene techo ni autoridad» (p. 32), Medeiros destaca por ofensiva la riqueza del comerciante español padraastro de Francisco, preparando su arranque justiciero y anunciando el conflicto racial: los padres de Andrés eran «gallegos ricos venidos de la Bajada, que despreciaban a los criollos, aun adinerados» (p. 37). Como dirá Vera, patricia porteña, «la chusma siempre sería chusma –ahora y en el coloniaje » (p. 123), por eso una vez lograda, la independencia no altera el lugar del pobrero rural, «estaba visto que el camino de la justicia no podía ser llano» (p. 107).

El hombre predicado por John Locke tiene el escenario preparado para alcanzar su felicidad, el primero de los derechos naturales. Se van tejiendo historias de pasiones y odios. A diferencia de *Las que llegaron después*, hay personajes que creen en el amor y llegan a morir por su causa. Cruz personaje tiene un aspecto ficcionado que la separa de la realidad histórica: Cruz persona morirá en Concepción del Uruguay años después de haberse unido a Justo José de Urquiza y tener una hija con él; no en el campamento sublevado por su amor por Andrés.

Ficcionalados o reales, son amores en tiempos y pie de guerra, como el de Tadea. La vivencia de la sensualidad femenina sigue siendo estrictamente limitada por la moral

católica de esa madre de origen burgués y siciliano. En la estructura autoritaria es especialmente fuerte el control sobre la hija, que «sufría porque la madre no la dejaba sola» (p. 14) y que no quería para ella el que sabía «de sobra [que era] el sitio que de antemano le asignaron, desde antes de nacer» (p. 17). El desacato es imperdonable, por eso, cuando a la muerte de Cruz una mujer se anuncia en el campamento de Pancho, éste «sabía [que no sería] doña Tadea. Ella se había encaprichado en no venirse a despedir de la hija» (p. 235).

La maternidad en las clases populares mantiene atavismos bárbaros. Medeiros muestra el desinterés de una mujer cuyo «hijo de meses estaba dormido en unos tientos, en el rincón oscuro, y ella no se acordaba ni lo miraba» (p. 22). Cumplía, «tristona como ante un juez [...] para darle de mamar [...] con serena impavidez, como quien se inclina para arrojar sobre un enemigo una gran piedra» (p. 23). También es laxo el lazo que une a Vera, la porteña patricia acomodada, con su hijo. «Ella se había olvidado de considerar el niño», de cuyo nacimiento «no tenía culpa, pero tampoco debía reclamar más que lo debido a la madre» (p. 212).

Como las demás protagonistas de Medeiros, Vera aprende que para vivir de acuerdo consigo misma, debe construirse una nueva vida abandonando a su perfecto marido (militar revolucionario del bando centralista) que, como los maridos en las novelas de Medeiros, había resultado ser un «gran fracaso dentro de aquel pequeño fracaso de su vida, que él se había atrevido a indicar» cuando la había considerado una «muñeca cuando el muñeco mecánico era él» (pp. 210-211). Como Marta y Leila, descubre que el riesgo está en casa, «en hacer una vida que no es nuestra» (p. 195).

Las mujeres que Medeiros rescata de la historia son las que reniegan del papel social de meras reproductoras y complemento servicial a los intereses del hombre. Muestra su simpatía por la portuguesa⁷⁶ que compartió amor y guerra con Ramírez. Se aleja de la historia clásica (que la introduce apresada en combate contra partidas portuguesas) presentando a la Delfina ante la soldadesca por su voluntad, como la amazona que junto a Ramírez, la comandó. Parecía «muchacho por el andar rápido de

⁷⁶ Para la historiografía es, a veces, brasileña, como Liliana Montenegro de Arévalo en *Francisco Antonio Candiotti. Primer gobernador autónomo de la provincia de Santa Fe El príncipe de los gauchos*, consultada en <<http://goo.gl/kfQtOs>> en 2015/02/19, aunque mayoritariamente portuguesa, como en José Ángel Valle, *Francisco Ramírez, el caudillo enamorado*, UNFECA, 2013, p. 98.

decisión y aquella manera de montar a horcajadas sobre un caballo» y no obstante la ropa masculina, «su indumentaria no hacía sino acrecentar el peligroso olor a mujer, que le servía de señuelo» (p. 144). Cruz la encontró «tan hermosa que parecía escapar de la casaca roja» y en un intento de identificación «alargó dos dedos a las plumas del sombrero bizarro de la Delfina» (pp. 235-236), porque chaqueta y sombrero también pasaron a la historia.

No registra la historia que Delfina «fingía sumisión ante Pancho» (p. 219), aunque él la castigará al sentir que «le estaba arrebatando, con mimo, su poder» (p. 219). También hay lucha por el poder en la pareja de Cruz y Andrés, pues «una mujer puede ser lisonjeada, paladeada, amada; pero [él había] sido agraviado, y no lo olvidará nunca aunque ella fuera inocente» (p. 33). La castigará «como un ser al que debía rebajar, pues se había atrevido a desafiar su poder» (p. 115).

Llevará la muerte a la débil Cruz, románticamente presentada como pasaje a una otra vida en un paraíso indefinido. Es otra la muerte que campea, recia y concisa, entre los bandos en armas, más fiel a la realidad del pasado histórico y entre hombres que habían sido *sin Dios, sin ley ni Rey*. Hubo antes una muerte mística y a manera de iniciación, que sobrecoge a Francisco cuando decide abandonar la vida junto a su madre. «Pancho está muerto. Aunque respire» (p. 80). De la muerte del *cachorro* nacerá, en apoteosis, el *caudillo* de hombres.

II. 2. Desde *Resplandor sobre el abismo*, de 1983.

La historia de amor reitera consideraciones ontológicas y literarias ya tratadas que justifican un tratamiento más sintético de la obra. Clariana Méndes, infelizmente casada con un hombre mayor de la clase media alta rural y fronteriza en el Uruguay de fines del siglo XIX, se enamorará de un revolucionario herido en la guerra civil que en 1897 el Partido Blanco emprendió contra el gobierno colorado de la frágil república. Ambos intentan resistir y rechazar la atracción, social y legalmente condenada, mientras la lucha por garantías civiles divide el país. Medeiros dedica la obra «Al gran poeta Ricardo E.

Molinari⁷⁷, el primero que marcó en esta novela la atracción de las voces dialectales de nuestro Uruguay misionero⁷⁸. P.M.».

La obra comienza con una presencia desestabilizante: «Por la puerta entreabierta / la sombra pasa y se sienta» (p. 7). De inmediato va a un pasado reconocido por los uruguayos: «Todos lo recordaban [...] Es que todo oriental llevaba metido en su sangre el año 1897» (p. 7). Usar el gentilicio *oriental* no es lo mismo que decir *uruguayo*; la designación en desuso carga una significación de lucha por los derechos civiles y políticos que forjaron el país democrático que el Uruguay supo ser durante buena parte del siglo XX. La novela fue publicada cuando el proceso *cívico-militar* prohíbe y persigue por subversiva cualquier manifestación político-partidaria por fuera de los dos partidos tradicionales, también ellos estrechamente censurados, y era arriesgado para una declarada simpatizante de izquierda rememorar revoluciones saravistas.

Es interesante el tratamiento de la lengua, ya que más que en obras anteriores, Medeiros juega con la sonoridad del lenguaje: «Los brasileños nombraban el río, prolongando sus sílabas, maullándolas» (p. 8). La conjunción de sus vetas romántica, nativista y realista le animan a un alarde de coloquialismo que refleja los siglos XIX y XX uruguayos. La novela transcurre cuando era frecuente que el castellano arcaico apareciera encubierto en el *portuñol*⁷⁹, ese continuo hablado del centro-norte del país (donde nació la escritora) hacia Rio Grande, en convivencia con variedades urbanas o rurales de distintas voces del español. A ellos se sumaba el sustrato indígena, la génesis cultural criolla y la gauchesca, las terminologías africanas traídas por el esclavo, y las

⁷⁷ Ricardo E. Molinari (Argentina, 1898-1996). Poeta laureado por su obra en poesía que, sin deslindarse de la tradición hispánica, incursionó en el movimiento ultraísta. Miembro de la Academia de Letras, estuvo vinculado a revistas como *Martín Fierro*, *Inicial* o *Cuadernos del Plata*.

⁷⁸ La Corona española encomendó a la Compañía de Jesús la conversión de los indios guaraníes, pueblos cultivadores de aldea, mediante la fundación de los pueblos de Misiones en la llamada Provincia del Uruguay a que refiere esta dedicatoria a Ricardo Molinari.

⁷⁹ Conceptos extraídos, entre otros, de Adolfo Elizaincín, Luis E. Behares y Graciela Barrios, *Nos falemo brasileiro*, Amesur, Montevideo, 1987; y de José Luis Ramírez Luengo, *Contacto hispano-portugués en la Romania Nova: aproximación a la influencia portuguesa en el español uruguayo del siglo XIX*, Universidad de Mar del Plata, 2005.

europeas venidas más tarde con el inmigrante⁸⁰. El propio Aparicio Saravia, el protagonista que se pasea a lo largo de la obra, había sido Saraiva.

A sus ochenta años, Paulina Medeiros retoma “el hecho histórico, para fantasearlo. Nunca, por Dios, con la necia pretensión escueta de hacer historia»⁸¹. Lo invoca en consideraciones a leer en contraste con el presente, «del hombre único que hablaba del pueblo: del poder arriba y del regocijo del pueblo abajo». Místicamente paternal, Saravia «redactaba proclamas tiernas como cartas. Las dirigía a los olvidados. Sin poder descifrarlas los analfabetos barruntaban el misterio» (p. 19).

Resplandor sobre el abismo retrotrae a los uruguayos a un pasado histórico considerablemente referido en el país. Son las revoluciones blancas de 1897 y 1904 las últimas guerras civiles del Uruguay pastoril y gauchesco. Levantamientos de un gauchaje al que, perseguido y hambriento desde la modernización de campos cercados con alambre un cuarto de siglo antes, sólo le quedaba vivir por miserias como peón de estancia o como milico persiguiendo a los de su propia especie, vegetando en pueblos de ratas. Vigente la Constitución de 1830, no participaban en la construcción de un país visto desde la ciudad. Aparicio, como el caudillo blanco⁸² que supo hacerse, era popular, generoso y peleaba en la primera línea de fuego. Así fue que, en la revolución del '97 de *Resplandor sobre el abismo*, muere su hermano Chiquito, y en la del '04 lo matará una bala del ejército moderno que el presidente colorado Batlle y Ordóñez comandaba desde Montevideo. Saravia fue, para la Historia, «un fuerte hacendado» que «se levantó en 1897 contra el gobierno con unos centenares de paisanos mal armados para defender su autonomía, sabiamente cercenada desde Montevideo por un sistema que obligaba [...] a someterse a las reglas del mercado»⁸³.

⁸⁰ Ejemplos: *baguala* (p. 11) es *caballo salvaje* o *persona incivilizada* entre ciertos indígenas argentinos; *guri* (p. 115) es *muchacho* entre indígenas brasileños; *rispetar* (p. 115) es un criollismo por *respetar*; *cadeira* (p. 8) es portugués por *silla*; *mulambo* (p. 111) es quimbunda angoleño, por *trapo viejo*...

⁸¹ Mario Delgado Aparain, *op. cit.*, p. 14.

⁸² Los partidos políticos tradicionales del Uruguay (Blanco o Nacional y Colorado) surgen en la batalla de Carpintería en 1836 cuando las tropas gubernativas de Oribe, identificadas con una vincha blanca con la inscripción «Defensores de las leyes» se enfrentan con los rebeldes, identificadas con divisas celestes (que luego cambiaron a rojas para que no se destiñeran), comandadas por Fructuoso Rivera. Estrechamente ligados a sus vecinos argentinos durante el siglo XIX, los blancos se vincularon a los federales defensores de las tradiciones caudillistas y americanistas, mientras los colorados, vinculados con los unitarios y las potencias europeas, promovían la modernización y el liberalismo.

⁸³ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 301.

La lucha política se alimenta de la estructuración social, y así, porque la policía acepta “órdenes de don Perico, el poderoso», éste «no paga impuestos sino lo que quiere». Frente a este poder feudal, «indigentes orientales de pata en el suelo, innumerables compadres, arrastraban sus rodillas para saludarle». La guerra consigue en parte sus propósitos y «la resolución de paz la pactó nuestro Directorio. Tuvo que aceptarla el gobierno montevideano. Qué triunfo. Desde ahora, nadie será procesado por haber andado en la revolución». Que quede claro: «No ganamos todo esto por chiripa. Lo conquistamos con la sangre de nuestros héroes; se lo impusimos al enemigo» (p. 108). Las revoluciones saravistas al grito de «*naiques es más que naiques*», acabaron por traerle al país conquistas democráticas fundamentales, como el voto secreto, la representación proporcional o garantías para el sufragio, consignadas en la Constitución de 1917.

Sobre este telón de fondo, Medeiros hará que el amor despunte en Clariana cuando ya no aguantaba «tanto almidón, postizos, reverencias» (p. 22). Como Leila, Luz y Celeste, Clariana será huérfana de madre y pronto «se entregó al juego del hombre mayor». La realidad se hará presente hasta sobrevenir «un sentimiento que llegó a repeler [...]. Y después de alumbrar cinco hijos la salvó más que el agotamiento, la náusea» (p. 21). Clariana ve el contraste con la prima «casada a tontas y locas, con un compositor ambulante» (p. 13), en cuya casa «reinaba la fantasía» y ellos «se alimentaban de música y besos» (p. 13). Por eso «le prohibieron vincularse con su prima» (p. 13). Alejándose, Clariana paga el precio de las madres de Luz y Celeste: «la distancia impuesta por ella, pero trasladándola a los chicos» (p. 21).

Como en *Resplandor sobre el abismo*, Medeiros aprovechará el misterio de la muerte para dulcificar con fantasía el realismo de su narrativa. Presenta a Clariana niña queriendo recuperar a su madre y «por desquite refería más tarde a su nodriza, la esclava Paula, anécdotas mentirosas donde su madre levemente cruzaba y se escondía» (p. 12). Como en el caso de Vera, la desazón desplaza a los hijos y sufre «real mortificación» (p. 15) en lazos que, como en Linda, Vera o Amelia el hombre puede suspender.

La relación clandestina con el revolucionario le costó los hijos. Su escarnio redundaba en libertad para el marido ultrajado que «aurita ni la respeta» y anda “tras gurisas, como siempre» (p. 115). Pero Clariana ganó integridad y fuerza, y puede «defender a este niño

también», así como una maternidad libremente escogida, en la que «el padre y la madre soy yo» (p. 127).

Paulina Medeiros explica la independencia de sus novelas históricas: «Batlle y Saravia me vienen hablando, cada vez más rudamente y desde lo más íntimo. ¡Curioso esto de los caudillos! Porque no soy ni de uno ni de otro. Mi último libro, *Resplandor sobre el abismo*, que es un territorio fantástico por donde cruza Saravia, me ha acarreado la desconfianza de algunos amigos batllistas. Es absurdo. Como si determinada evocación de defectos o de cualidades de nuestros caudillos, nos paralizara y nos definiera políticamente, conquistándonos para uno u otro bando»⁸⁴.

⁸⁴ Mario Delgado Aparáin, *op. cit.*, p. 14.

CAPÍTULO III

Un jardín para la muerte: Paulina Medeiros desde la literatura fantástica

Con Cortázar puede decirse que, al dar a sus lectores «no ya la famosa *tranche de vie* o tajada de vida que buscaban los naturalistas franceses, sino esa alquimia profunda que, mostrando la realidad tal cual es, sin traicionarla, sin deformarla» permite «ver por debajo las causas, los motores profundos, las razones que llevan a los hombres a ser como son, o como no son, en algunos casos⁸⁵», la literatura de Medeiros es realista. Aunque introduzca en su jardín, presencias y situaciones no naturales que interactúan, sin entrar en conflicto, con la realidad.

Cortázar asegura que la fantasía es ineludible a toda la literatura, el realismo incluido, y las novelas de Medeiros son realistas. Apoyadas en una temática motivada y originada en lo circundante, trabajan esa realidad «múltiple e infinita», yendo «más allá de la anécdota» y hace de ella «más que su tema». Una modalidad de lo fantástico según Cortázar, es «ese momento en que lo fantástico y lo real se mezclan de una manera que ya no es posible distinguirlos», y ocurre «una transformación total: lo real pasa a ser fantástico y, por lo tanto, lo fantástico pasa a ser real⁸⁶».

Escrita a medio camino en la carrera de la autora, parece distanciarla de sus temáticas más características. El reto no inhibe a Medeiros, para quien «la novela toma todas las facetas, es interminable, no se agota nunca. Toma todos los ángulos, todos los tiempos⁸⁷». Además, ella vive la superposición realidad-irrealidad:

Cuando llamo a su puerta Paulina abre compungida, porque el día anterior ha celebrado el cumpleaños de su madre con masitas, oporto y batatas en almíbar, y a consecuencia de la fiesta ha quedado sorda de un oído [...]. Sólo al cabo de un rato sabré que la madre de Paulina Medeiros ha muerto hace dos años⁸⁸.

⁸⁵ Julio Cortázar, *Clases de literatura*. Berkeley, 1980, Alfaguara, Santillana. México DF, 2013, p. 145.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁷ Wilfredo Penco «Felisberto Hernández y algo más. Conversando con Paulina Medeiros y su eterna vigencia», *Revista Noticias*, Montevideo, 1981, p. 26.

⁸⁸ Tomás Eloy Martínez, «Entrevista a Paulina Medeiros», *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 1974/03/31, p. 4.

III. 1. Desde *Un jardín para la muerte*, de 1954

De «estilo ágil y desmañado»⁸⁹ la novela cuenta la historia de Celeste, niña que, después de la muerte de su madre, vive en un pueblo de la frontera con Brasil junto a su padre, un comerciante, y su hermano. Luego Sandra se integrará a la vida familiar. La niñez de Celeste, que no es ni dichosa ni simple, es la excusa para que Medeiros indague por territorios que se deslizan permanentemente entre la otredad y los juegos de poder, la vida y la muerte, lo real y lo irreal.

Publicado en Chile en 1954 por Zig-Zag⁹⁰, el libro lo dedica «Para Ángel y Luis», sus hijos, hombres jóvenes. Sigue un «Qué donosura, fluidez e infancia del corazón hay en usted. Leerla ha sido un deleite» firmada por Gabriela Mistral⁹¹ y un prólogo firmado en Quito por Alejandro Carrión⁹². Para él, la novela «aúna la realidad más estricta y puntual [...] con el ambiente delirante de esa fantasía desatada» que borra «todo límite entre el sueño y la realidad, entre el imaginar y el acontecer» (p. 12).

La presencia de estas prestigiosas voces latinoamericanas muestra que los escritores no se encontraban aislados en una Latinoamérica que en los estudios sociales privilegiaba el análisis de la modernización y la dependencia, manteniendo la identidad como algo relacionado con las formas tradicionales de vida. La literatura fue principal artífice de mitos aglutinantes. La estructura que Ángel Rama⁹³ llamó *ciudad letrada* los fue forjando a través de la enseñanza pública y se impusieron como un credo a indígenas, mestizos, negros o inmigrantes que no llegan a disfrutar de las bondades. La concepción criollo-europeísta dominante modeló sus condiciones originales para modernizar mentalidades, y, con el positivismo, aproximarse a Europa y Estados Unidos. Siempre que la identidad procuró encontrar anclas en alguna tradición, como quisieron y quieren corrientes alternativas más actuales, esa tradición no pudo dejar de ser una entre las construcciones sociales e históricas posibles.

⁸⁹ Fernando Aínsa, op. cit., p. 515.

⁹⁰ Editorial Zig-Zag. Consultado en <<http://goo.gl/lnj9dk>> en 2015 03 20.

⁹¹ Gabriela Mistral (1889-1957). Poeta, diplomática y pedagoga chilena, la única mujer latinoamericana galardonada con el premio Nobel de Literatura, en 1945.

⁹² Alejandro Carrión Aguirre (1915-1992). Poeta, novelista y periodista ecuatoriano.

⁹³ Ángel Rama *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1998. Rama (1926-1983), escritor uruguayo de la llamada Generación del '45, estudia en sus ensayos la literatura latinoamericana en sus diferentes regiones y momentos como una totalidad.

Contemporánea a la *nueva novela*, Medeiros carga su Jardín... con respiración aún decimonónica y sobresaltos fantasiosos. Claudio Guillén⁹⁴ reconoce

[...] una distinción básica entre la influencia como suceso biográfico, genético, vivido, como algo que le sucede al escritor durante la fase de formación o incubación o creación de una obra literaria, y viene a unirse no sólo a experiencias literarias, y la presencia en el texto de la obra de reminiscencias, asociaciones, paralelismos o parecidos que pertenecen al vocabulario más amplio del autor y pueden o no revelar algo como un importante o significativo influjo de obras y escritores anteriores.

Irrespetuosa de las corrientes, esta novela resulta difícil de encuadrar, pero viene cargada del Uruguay de la literatura fantástica en un arco que, apoyándose en la fiebre de Horacio Quiroga, pasa por la ensoñación de Felisberto Hernández para asomarse al realismo mágico, que la influyen biográficamente. P. Medeiros creció en ambientes como los de *Un jardín para la muerte*, y hay en la obra pistas de una atribulada experiencia vital. Además, la escribe después de haber compartido vida y discusiones con Felisberto Hernández, autor de literatura fantástica muy personal. Escritora más convencional que sus coetáneos más recibidos, lleva su ficción por entre un sistema consolidado de conciertos de voces populares avanzando por tradiciones decimonónicas que, en el contexto socio-cultural mayoritario, pervivían en las revistas ilustradas y radionovelas, los grandes vehículos de la literatura para el pequeño habitante del país. Conoce de primera mano al público no intelectualizado ni actualizado que sigue viviendo lejos de las avanzadas culturales ya indiscutibles en la ciudad, la mayoría menos oída. Características que, como en el ya anotado caso de Jean-Luc Godard, no le restan interés entre círculos más amplios.

La prosa trabajada envuelve al lector entre paisajes, personajes y situaciones que fácilmente identifica como suyos, y que coexisten con una narrativa comprometida que líricamente confluye hacia un extraño más allá. Herederos de la tradición naturalista rioplatense, los personajes de *Un jardín para la muerte* escapan a los estereotipos previos, porque lo que los alienta es la denuncia social y no el pintoresquismo. Así, los

⁹⁴ Claudio Guillén, *Teorías de la Historia Literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 116.

habitantes de Saucedo se distancian de los pueblerinos y uruguayos personajes de su contemporáneo de reconocido arraigo Juan José Morosoli.

Celeste oscila entre la inocencia y la perversidad, envuelta en relaciones familiares conflictivas. Su subjetividad se construye hacia una sensibilidad afectada que denuncia, para abatirlos, los valores éticos tradicionales todavía supervivientes, especialmente los relativos al lugar de la mujer en la sociedad. Su planteo poco objetivador, imaginativo y subjetivo cuanto permite la ficción, resulta complejo. En ese *jardín para la muerte* conviven géneros, voces y modos de vida que, combinados, intentan reflejar el drama de una situación cultural y socialmente reconocida por la historiografía. «Llevo una novela para Rueda [...]. Transcurre en la frontera con Brasil; pero aunque hay tragedia, es menos del ambiente, aunque él pese⁹⁵».

En el siglo XX la educación, la medicina, la administración pública y la gestión doméstica civilizadas descolocan a la mujer, hasta entonces la proveedora de salud y cuidados en la familia. La maternidad del siglo XX presupone una dedicación total, y lleva implícita la identificación de una madre omnipresente en esa mujer, que con capacidad de altruismo heredada del Cristianismo y reforzada con el culto latino a la Virgen, conlleva una capacidad natural para el amor, de donde su natural empatía con el otro.

No son así las mujeres de P. Medeiros; saben que esas concepciones son leídas de forma relativa y diferente, según sea dentro o fuera del hogar burgués. Sus mujeres quieren salir porque están en desacuerdo con las convenciones que les censuran la sexualidad por fuera de la reproducción y su disponibilidad para el relacionamiento con el Otro del mundo exterior. En la sociedad moderna y civilizada, la maternidad acaba por ser des-sexualizadora: y la mujer no puede practicar el sexo como fin en sí mismo. P. Medeiros y sus protagonistas están en desacuerdo. Así, para dejar atrás a «la vieja Sandra», la joven se marcha buscando un sitio para construirse en nueva. También habían tenido que cortar con la comunidad paterna que las ataba a un destino que no aceptaban como suyos los personajes de Leila, Cruz y Vera; y luego lo harán Linda, Luz y Clariana.

⁹⁵ Paulina Medeiros, *Carta de P. Medeiros a Juan José Morosoli*, Montevideo, 23/01/1950, en *Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras, FHC de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay*. Consultado en < <http://xurl.es/q7wzy> > en 2014/04/21.

No hay en esta novela historias de amor con final feliz. El que la primera Amelia, joven y hermosa (que en su luminosa transparencia recuerda anticipadamente a personajes de Gabriel García Márquez o de Isabel Allende) siente por su marido, se bosqueja infeliz por ingenuo, y pronto la enfermará de desilusión y sometimiento. De signo contrario pero resultado igualmente destructivo, será el vínculo de la prostituta Ángela, que se alcoholiza para estar en la cárcel con su marido ladrón. Ambas pierden todo, hijos incluidos, como Linda, Cruz, Vera, Clariana. Sandra y Celeste despliegan roles convencionales contruidos con complejidad psicológica que explica actitudes desconcertantes frente al amor. Celeste de mayor dirá: « ¿Amor? ¿Qué es eso? Sólo se es fiel a uno mismo, aun queriendo» (p. 134).

Saucedo contendrá la promesa de nueva vida que Sandra avizora llorando con «la felicidad de haber conjurado a las chacras», así como el comienzo de otra novela de tónica fantástica en la que el protagonismo de Celeste es casi absoluto.

Hay poderosas voluntades indefinibles que deciden las cosas: «¿A quién se le ocurrió fundar aquel pueblo, librándolo a las crecientes periódicas del río?» (p. 23), acechando misteriosas por una atmósfera de abandono y peligro que irá manteniendo entretejida el resto de la trama. El relato se impregna de ritmo ágil, escasamente descriptivo, y adopta el punto de vista de Celeste, a cuyo entorno se incorporará Sandra. Celeste empapa la atmósfera de sesgos irreales y la historia de rasgos de literatura fantástica, a medida que ella misma va creándose y ocupando su lugar⁹⁶.

Ni en la geografía política ni en lo anímico hay límites claros; lo sobrenatural genera un conocimiento tan irrefutable cuanto lo racional. Por el pueblo como por el país, y definiendo a la modernidad junto con las libertades políticas y la lucha por el igualitarismo social, se van extendiendo las formas más nuevas de controlar excesos. A partir de 1900 «la sociedad uruguaya convirtió a la salud en valor supremo. De él derivó un poder opaco pero absoluto, el del médico, y un sometimiento inconfesado pero total, el del paciente⁹⁷». Es por él que los niños son separados de su madre, que en años de confinamiento se deberá contentar con observarlos desde la ventana y por consejo

⁹⁶ Paulina Medeiros, *Carta de P. Medeiros a Juan José Morosoli*, Montevideo, 23/01/1950, en *Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras, FHC de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay*. Consultado en < <http://xurl.es/q7wzy> > en 2014/04/21.

⁹⁷ José Pedro Barrán, *op. cit.* 2001, p. 238.

médico, se queman las cartas que les había dejado. El médico desvía a Celeste del camino hacia su propia muerte, y por eso ella le acabó siguiendo «como un perrito» (p. 108).

Sin madre, Celeste va creciendo entre padre y hermano que manipula, mientras que en Sandra reconoce una rival, estimulando emociones con las que Medeiros forjará una narrativa de subjetivación creciente y rica en complejidades psicológicas. Hay en la casa un solo espejo, el dispositivo por excelencia de la representación y la identidad, en la habitación de Sandra. La mirada de Celeste, sin espejo que le devuelva una imagen de sí misma, encuentra en la visión de esa mujer una base para, por diferenciación, ir construyéndose. Ni querrá reconocerse, al final, en el «demorado reflejo [que] pasa como un cisne sobre mis labios casi blancos» (p. 133), del río.

Hay dos ventanas conectoras con el exterior. La del frente enseña las telas del comercio del padre con el *lacónico* cartel de «SE VENDE». La otra está en la habitación de Amelia. A ella la madre iba a secarse el cabello lavado, y después, tísica y escondida tras la cortina, a ver a sus hijos jugando en el patio. Desde su muerte, sin importar obras de albañilería y pintura, siempre hay agua que corre, mágica e incontenible y allí insistían los niños en jugar, dos «inocentes jugando con la muerte» (p. 35).

CAPÍTULO IV

Otros iracundos: Paulina Medeiros desde la literatura biográfica

Habiendo encontrado en el *corpus* elementos fácticos que se superponen con otros de la vida de Medeiros, resulta lícito suponer que la ficción encubre, por lo menos parcialmente, una autobiografía novelada. Buscar la vida real eventualmente escondida en la novela es empujar la investigación a un terreno ambiguo, que puede aportar otra luz para conocer las mujeres uruguayas del siglo XX. Porque a Medeiros la novela le permite trabajar sus temas desde cualquier óptica y en todos los momentos, este trabajo supone que *Otros iracundos*, una obra escrita desde el futuro, así como *Las que llegaron después*, escrita casi desde el presente por una autora *cronista*, se encuentran imbuidas de la vida de la autora solapada en ficción. Así, la historia de la jovencita que huye en tren para reunirse con el hombre que ama aparece en una referencia al pasado de la familia de la escritora, también como promesa de historia de amor a ser escrita y, finalmente, en *Otros iracundos*, protagonizada por Luz.

Resulta evidente la dificultad de trazar una línea teórica clara que separe el texto de una novela del de una novela autobiográfica y del de una autobiografía. Intentando avanzar en esta línea a partir de la definición de Philippe Lejeune para la autobiografía, está la que enuncia como un «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad⁹⁸» Así, pone en interacción jerárquica elementos que pertenecen a cuatro categorías diferentes: *primero*, la forma del lenguaje, que es una narración en prosa; *segundo*, el tema tratado, que es historia de la vida de una persona; *tercero*, la identidad del autor, que remite a una persona y a la del narrador; y *cuarto*: la posición del autor, que se identifica con la del narrador y con la del personaje principal, y es vista desde una perspectiva retrospectiva de la narración.

La categorización se ve dificultada al entrar en las zonas de transición con otros géneros de literatura íntima, como la biografía, las memorias, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo y el autorretrato o el ensayo. Son géneros muy

⁹⁸ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros*. Megazul-Endymon, Madrid, 1994, p. 50.

próximos a la autobiografía⁹⁹, pero ninguno cumple con todas las condiciones privativas de aquella. El autor se muestra irreductible en que las condiciones 3 y 4 oponen claramente la autobiografía con la biografía y con la novela personal, puesto que «una identidad es o no lo es¹⁰⁰». Y este criterio resulta fatal para la tesis de este trabajo. Si bien la escritura en prosa por la que se leen ciertas preocupaciones psicológicas dentro de un tiempo permite aplicar la definición al trabajo de Medeiros, lo mismo ya no ocurre cuando la autora y la(s) protagonista(s) se identifican con nombres diferentes y la narración es en tiempo presente.

Consciente de desafiar una categorización canónica, este trabajo parte de la base de que tanto una novela como una autobiografía (que es un tipo especial de ficción) trabajan legítimamente el yo y su verdad como «realidades creadas o (re)descubiertas¹⁰¹». Medeiros confía en que su lector no asociará las novelas con su biografía, divorciando las posibilidades con maniobras: los nombres de los personajes son disímiles del suyo; la novela en realidad cuenta con una sola y única protagonista (la mujer contemporánea), un perfil complejo que la autora muestra en *Las que llegaron después* subdividida en por lo menos dos personajes (Leila y Marta de presencias más tipificadas), pero será Luz en *Otros iracundos*. Finalmente, aunque el tratamiento en tercera persona de *Las que llegaron después* deja fuera de la narración cualquier yo del autor, en *Otros iracundos* se identifica con Luz y la narradora.

La exhibición pública de su vida privada en *Felisberto Hernández y yo*, permite levantar la alfombra sobre aspectos de la vida de Medeiros y evidenciarla vinculando el comentario en la carta a ciertas tramas ficcionales explícitamente identificadas. En los años '40, Hernández se había referido a la Sra. Blanchard y la fábrica en *Las que llegaron después* diciendo que le «complace la sensualidad del ser y el saber todo eso que tan bien viste y tanto has sentido» (pp. 56-59), encomiando el efecto en la obra de algo que él enlaza con la vivencia personal de *Paulinotas*. Posteriormente, en una entrevista a Mario Delgado Aparain, habla en actitud misteriosa de una jovencita que se marcha tras una posibilidad de amor abandonando su vida contenida¹⁰² y que no cuesta trabajo identificar

⁹⁹ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰² Mario Delgado Aparain, *op. cit.*, p.14.

con Luz. Tema recurrente cuando se hilvana con la «terrible odisea de una mujer de su familia, que en la época de las guerras civiles escandaliza los pueblos de la frontera con su amor prohibido» y que es claramente la Clariana de *Resplandor sobre el abismo*.

Así, resulta fundado identificar a la autora con las voces narradoras de, por lo menos, tres de sus novelas, incluso la que está en tercera persona; a la vez que se la puede también identificar con las protagonistas en situaciones vistas desde el futuro o, como en su primera novela, desde un presente muy dinámico que no deja de convertirse permanentemente en pasado, apenas distanciado, pero pasado al fin. Se puede entonces considerar que por debajo de la novela corre la autobiografía.

Entender *Otros iracundos* dentro del proceso epistémico de la autobiografía legitima su encuadramiento en la literatura biográfica, a la vez que justifica su valoración como producto literario (típico del estilo de *vidas ejemplares*) para ilustrar un período histórico. Desde fines del siglo XIX, y en aras de la objetividad científica, la Historia fue progresivamente desterrando de su ámbito a la biografía, por demasiado intuitiva y subjetiva. La actitud está hoy en evolución, y el pos modernismo reconoce en la literatura biográfica una dimensión encabalgada y privilegiada, que puede aplicar el rigor metodológico, técnico, hermenéutico y teórico de los historiadores a la vez que la creatividad literaria e intuitiva de los novelistas. François Dosse afirma que el género biográfico habría experimentado tres edades: la *edad heroica*, la *edad modal* y la *edad hermenéutica*, categorías que son no excluyentes y que a veces se presentan combinadas.

La *edad heroica* abarcaría de la Antigüedad a la Época Moderna, y buscaría identificar la sociedad con el sujeto biografiado mediante un discurso ejemplar, para transmitir sus valores a otras generaciones (heroicos en la Antigüedad y cristianos en la hagiografía medioeval). Desde el siglo XVI el proceso individualizador moderno laiciza la práctica biográfica, que toma como modelos a los *grandes hombres*. Pero el ilustrado y revolucionario siglo XVIII impone el protagonismo de lo popular y el cientificismo comienza a estudiar lo social desde nuevas perspectivas. A partir de entonces los historiadores buscan bases científicas objetivas. El estructuralismo resta valor a los estudios de las lógicas individuales, consideradas un producto de las coerciones colectivas presentes en las leyes sociales. Así, desde mediados del siglo XIX y gran parte del XX lo individual solo servirá como ejemplo del fenómeno general que comprueba. Dosse

califica como dentro de la *edad modal*¹⁰³ al tipo de biografías que, sobre un modelo individual, reflejan un fenómeno colectivo, articulando una regularidad contextual. A partir de entonces, los estudios biográficos quedan en manos, no ya de historiadores, sino de novelistas, periodistas o escritores aficionados. En este ámbito emerge la novela de P. Medeiros, asumiendo siempre su rol de intelectual políticamente comprometida y con la autoridad moral que los escritores aprehendieron desde el *J'accuse* de Émile Zola (1898). «Encontramos en ese género de biografía modal [...] biografías que mantienen la ambición de describir un trayecto singular, pero que pretenden superarlo al acentuar el contexto, el medio, el ambiente en el que evoluciona el sujeto biografiado¹⁰⁴». Reconoce en esas biografías ilustrativas, «enraizadas en un mundo que explica su trayecto», el mérito de conservar la «tensión propia de la historia entre la coherencia de un destino individual y su anclaje social¹⁰⁵», pero lamenta el frecuente uso del contexto como un telón de fondo impasible. ¡Una advertencia que será tenida en cuenta!

Casi fuera del ámbito de estudio de este trabajo, Dosse ubica el advenimiento de la *edad hermenéutica* de la biografía en los años de 1980. El historiador-epistemólogo considera que varios factores explican el despertar de los nuevos estudios biográficos, que han ido acumulando valoraciones heurísticas de la biografía, de su estatuto epistemológico y sus estrategias de escritura y argumentación. La historia, entonces, vuelve a aproximarse a los sujetos; no ya con la inocencia positivista ni con la actitud ilustrativa estructuralista, sino guiada por la reflexión interdisciplinar.

Finalmente, la lectura biográfica de la ficción de Medeiros buscando ver en ella a las mujeres uruguayas del siglo XX se justifica en cuanto que, y de acuerdo con Sabina Loriga, la biografía constituye un modo apropiado para enfrentarse al desafío de reconocer que las fuerzas de la vida individual y las fuerzas de la vida colectiva son indisolubles, se desarrollan unas dentro de las otras¹⁰⁶, empapando actos y obras.

¹⁰³ François Dosse, *El arte de la biografía*. Universidad Iberoamericana, México, 2007, p. 183.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.214.

¹⁰⁶ Isabel Burdiel, editora. Dossier *Los retos de la biografía*, *Ayer*, 93/2014, Valencia, 2014.

IV. 1. Desde *Otros Iracundos*, de 1962

La obra elaborará el pasaje de Luz Divina Fuentes, que crece en un orfanato, hacia su vida de joven mujer. La protagonista se identifica con la narradora, y probablemente, con la autora, por eso se indaga en la literatura autobiográfica. Medeiros vuelve a construir un retrato de rasgos realistas revelador de las necesidades de emancipación de la mujer y de los ciudadanos en la clara tela de juicio del medio siglo. La historia se narra en un pasado desplegado desde «las primeras décadas del siglo»: el Uruguay del primer batllismo¹⁰⁷ recientemente afianzado. Durante ese período supuestamente apacible en el país, estallará «la furia» del tercer y último de los capítulos justificando el título.

Otros iracundos se alimenta del homenaje a la juventud que *rompe los sellos*¹⁰⁸, fue escrita cuando los jóvenes ingresaban al mercado de consumo reclamando un papel más protagónico. La contracultura literaria¹⁰⁹ y musical ensalza al trasgresor que los Beatles masifican, cuando las multitudes corean reivindicaciones de cantautor.

El libro, editado en Buenos Aires en 1962 por Santiago Rueda, afirma «que la literatura femenina de estas latitudes tiene en nuestra autora una precursora que marca rumbos». Las líneas iniciales ubican la trama a principios del siglo XX y avisa que «Los personajes de la obra son absolutamente imaginarios», subterfugio inocente cuando la novela recupera situaciones y caracteres reconocibles cuando no históricamente convocados, en una mimesis naturalista que escala en intensidad.

Comienza cinematográficamente con una lucha entre niñas: «Intentó cachetearme. Lo adiviné en cuanto levantó el brazo» (p. 11). Primera trasgresión, a la compostura. Violencia física entre niñas: segunda trasgresión por partida doble, a la dulzura infantil y al recato femenino. El orfanato disloca la base de la familia nuclear.

Se derrumbaban la estabilidad político social latinoamericana y el estado de bienestar uruguayo, sustentados en economías dependientes de exportaciones que caían

¹⁰⁷ Período de la historia nacional caracterizado por el predominio de la corriente homónima del partido Colorado uruguayo, a partir del ideario y doctrina política de José Batlle y Ordóñez, presidente del país a principios del siglo XX. Sostiene que para el desarrollo de un país sin injusticias sociales, el Estado debe controlar los aspectos básicos de la economía mediante monopolios estatales, amparado en un amplio cuerpo de leyes sociales. Resultaría de ello una sociedad de clases medias beneficiada por una economía pujante y un Estado benefactor, intervencionista y redistribuidor.

¹⁰⁸ Mario Delgado Aparain, *op. cit.*, p.14.

¹⁰⁹ J.D. Salinger y la *Beat Generation* de Allen Ginsberg, Jack Kerouac o William S. Burroughs en Estados Unidos o los *Angry Young Men* en Inglaterra, por ejemplo.

en franco declive. La novela sobre jóvenes rebeldes mantiene el aliento naturalista, aunque en los '80 Medeiros declara que fue «cambiando en una evolución natural, me fui dando cuenta que el simple realismo no daba nada¹¹⁰».

La trama entrecruza 18 años de la vida de Luz con la del país, y termina en marzo de 1933, cuando los jóvenes no «permitirían arrasar las libertades públicas, apaleamientos y deportaciones». Las estructuras nacionales no habían logrado recuperarse de la crisis de 1930. Oscar, en el «hervor de luchas estudiantiles y obreras» encontró que la «agitación revolucionaria fue lo único que le hizo llevadera la vida ciudadana» (p. 98). Las ciudades son un foco donde empiezan a constituirse grupos ajenos a la estructura tradicional. Las ciudades crecen contraponiendo la sociedad tradicional al inmigrante. Buenos Aires, que en 1900 sobrepasaba los 100.000 habitantes, en 1940 tendrá más de 2.500.000, mientras que Montevideo pasa los 500.000. Mejorar las condiciones de vida por el propio esfuerzo ya no era fácil. Un «atajo para trasponer los límites entre las clases populares y las clases medias fue el acceso al sector terciario¹¹¹», alcanzado gracias al desarrollo de la educación secundaria. Las universidades se fueron abriendo y progresivamente los nuevos aires las conquistan. Todos se sentían con derecho a participar en el sistema de la filosofía del bienestar, aunque algunos comenzaban a cuestionarlo desde dentro, subrayando su caducidad. El universitario Sosa Trías prefiere alquilar un cuarto de pensión a compartir casa con la familia, pues no «podía estudiar en casa de sus hermanas cuyas ansias de figuración trastornaban a cualquiera. Todo se volvía allí invitaciones, entrar y salir gente, copetines, apariencia» (p. 99). Eventualmente comienzan a removerse las estructuras y un «día aparecieron en el seno de la sociedad normalizada algunos –jóvenes, generalmente- que se declararon en libertad frente al estilo de vida que sus padres se empeñaban en conservar incólume¹¹²».

La adhesión a partidos políticos progresistas no necesariamente identifica formas de vida, pues «se podía ser liberal, socialista o comunista y seguir siendo conservador¹¹³». En su lucha por el ascenso social, las clases medias van transformándose en las principales consumidoras de los productos de la cultura, que tendían a infundirles una audacia cada

¹¹⁰ En Wilfredo Penco, *op. cit.* p. 27.

¹¹¹ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 344.

¹¹² *Ibid.*, p. 368.

¹¹³ *Ibid.*, p. 372.

vez más visible. Las clases más populares fueron incorporándose al consumo, pero poco cambiaron en sus actitudes, y pasaron a engrosar las filas de los sindicatos con cuyo apoyo podían remediar parte de sus carencias. Los nuevos grupos que llegaban a la sociedad urbana normalizada queriendo disfrutar de sus bienes, encontraron un rechazo con dispositivos fuertes de resistencia.

Hubo clientelismo político en los grupos medios y populares, especialmente cuando el crac de la bolsa de Nueva York sacude a todo el mundo occidental. Las arengas políticas adquieren contornos apostólicos. Apunta Medeiros en Luz: «Si el movimiento era tan generoso, si inflamaba así a Oscar ¿por qué otros lo calumniaban? ¿Por qué encarcelaban y deportaban a los hombres que seguían esta religión nueva?» (p. 123).

En el Uruguay, decían, no puede venir un golpe de Estado – maldijo el obrero –. Para inculcarnos la idea del edén terrenal, cuando América es campo de batalla del imperialismo y está regimentada por sus sirvientes [...]

Se separaron marchando en direcciones distintas. Hacia idéntico fin: la lucha popular, que los hermanaba y fortalecía [...] Poco después, la muerte de Brum y de Grauert les haría plantar más alto su bandera (p. 213).

Informar que la historia comienza *en las primeras décadas del siglo* es preparar a los uruguayos para ingresar al período del reformista estado batllista, paternalista e interventor. La referencia a la huelga de tranvías (p. 192) remite a la que en 1911 llevó a la acción solidaria de casi todos los otros gremios. La legislación avanza, y Luz le recuerda a Oscar (p. 202): «Querido, con ocho horas tienes suficiente. No debes trabajar más, bajo la legislación laboral nuestra» sancionada en 1915.

Comenzaba el rechazo del castigo físico a niños, delincuentes o trabajadores, para, en su lugar, domar sus espíritus, al tiempo que se les encarecía el valor del trabajo como una virtud frente al ocio. El patio del orfanato de Luz responde al dispositivo panóptico propuesto por Jeremy Bentham en 1791¹¹⁴ para las prisiones, después aplicado a escuelas y hospicios, para pasar de la vigilancia exterior a la auto censura.

¹¹⁴ «Si l'on trouvait un moyen de se rendre maître de tout ce qui peut arriver à un certain nombre d'hommes, de disposer tout ce qui les environne, de manière à opérer sur eux l'impression qui l'on veut produire, de s'assurer de leurs actions, de leurs réactions, de toutes les circonstances de leur vie, en sorte que rien ne pût échapper ni contrarier l'effet désiré, on ne peut pas douter qu'un moyen de cette espèce ne fût un instrument très énergique et très utile que les gouvernements pourraient appliquer à différents

Se llega a la juventud de Luz deteniéndose en la adolescencia. El concepto cultural (del latín: *ad*, prefijo de aproximación y *alescere*, crecer, *el que está creciendo*¹¹⁵) surge a mediados del siglo pasado. Estadio característico de los jóvenes urbanos del mundo occidental, se considera un pasaje formateador para la madurez, copiosamente estudiado desde los más diversos ángulos científicos. En 1964 Jean Piaget¹¹⁶ considera al adolescente un creador de utopías, teorías que en adulto debería saber conjugar con la realidad para ser psíquicamente maduro.

Cuando en los años '80 se le pregunta a Medeiros de qué le gustaría escribir, responde: «tal vez el recuerdo de la gran infancia y adolescencia dormidas. Siempre vuelvo a ellas los ojos, despuntándolas y recreándolas, claro está¹¹⁷». En esta obra trata con especial detalle voyerista el descubrimiento de las adolescentes de su genitalidad y el placer sexual. Subraya la cualidad física del hallazgo secreto que entraña alargadas implicaciones, y que ellas dejarán oculto junto a otras pruebas de la falsía moral y social del marido de Epifania, un buen patriarca burgués.

Otros iracundos habla del descubrimiento del amor en la adolescencia, probablemente ficcionando la vida de la autora. Medeiros contará de «una muchachita de quince años cuyo novio «allá en Melo» amenaza casarse «con otra». Incrédula, «caprichosa y acostumbrada a hacer su voluntad», la jovencita abandona decididamente los estudios, su casa y toda vestida de negro para aumentar su edad, trepa a un tren rumbo a Melo para decidir la batalla de su vida¹¹⁸». Pues «todas las cosas me han llegado y he reaccionado ante las cosas¹¹⁹», también escribiéndolas.

objets de la plus haute importance» en Jeremy Bentham, *Le Panoptique*, Imprimerie Nationale, Paris, 1971 p. 4.

¹¹⁵ Diccionario etimológico *Etimologías de Chile*, consultado en <<http://goo.gl/9eoO57>> en 2015/02/19.

¹¹⁶ Jean Piaget, *Seis estudios de Psicología*, Labor, Barcelona, 1991, pp. 82-90.

¹¹⁷ Mario Delgado Aparain, *op. cit.*, p.14.

¹¹⁸ *Ibíd.*

¹¹⁹ *Ibíd.*

CAPÍTULO V

Felisberto Hernández y yo: Paulina Medeiros desde la literatura epistolar

Entre 1943 y 1947 P. Medeiros escribe cartas que integran su relación con el escritor Felisberto Hernández. En 1974 publica la correspondencia como *Felisberto Hernández y yo*, que ha servido en este trabajo para sondear la visión de la autora sobre diversas temáticas. Aunque originalmente escritas con otro propósito, resulta pertinente apuntar aquí algunas ideas sobre la correspondencia como texto literario.

La literatura epistolar permite ahondar en el tratamiento de valores morales y características psicológicas, ayudando a conferir imagen de veracidad en el texto literario. Además, «para escribir hay que estar furiosamente enamorado de algo¹²⁰»; y será en *Río de lanzas*, de gestación contemporánea con dicha correspondencia, que aparece entre Delfina y Ramírez, el único caso en las historias de amor de Medeiros que no conlleva en sí mismo la destrucción de la mujer enamorada.

La correspondencia se define como la acción y el efecto de corresponder o corresponderse¹²¹, una secuencia de respuestas en las que cada parte va dejando marcas de su propia personalidad. En este caso, la recopilación de cartas reales intenta aproximar al amante salvando la distancia física, cuando no la frecuente distancia anímica, al pretender recuperar el buen clima roto por una discusión. Medeiros confía en el poder de la letra escrita para perdurar en la memoria del otro más que la palabra equivocada pronunciada presencialmente que, espera, se la lleve el viento. Cuando gran parte de los contenidos es cotidiano y banal, también se encuentra allí una actitud literaria que busca impresionar al (público) lector. En palabras de Claudio Guillén «es un proceso que siempre puede despertar en el autor impulsos fabuladores [...]. El yo que escribe no sólo actúa sobre el amigo, sino sobre sí mismo, viéndose desdoblado y objetivado sobre el papel, conforme las palabras y los conceptos se encadenan y suceden¹²²». Muchos son textos fragmentarios, faltando datación o saludo o despedida, en tono conversacional. La

¹²⁰ Mario Delgado Aparain, *op. cit.*, p.14.

¹²¹ Real Academia Española, Diccionario, consultado en <<http://goo.gl/snqFFq>> en 2015/03/30.

¹²² Claudio Guillén «Correspondencia epistolar y literatura Ciclo de conferencias». *Cursos universitarios* Fundación Juan March, Boletín informativo n.º 211, 1991 pp. 35-39.

aproximación al otro es variable, yendo de los epítetos cariñosos al distanciador tratamiento de usted. Todos, empero, llevan una gran carga subjetiva, conativa y apelativa. Al tratarse de dos escritores que refieren por escrito a conversaciones sobre sus propias literaturas en un lenguaje privado, el grado de metalenguaje y metaliteratura explícito o encriptado en los textos es considerable.

V. 1. Desde *Felisberto Hernández y yo*, de 1974

Aunque sea frecuente encontrar publicada la correspondencia personal de escritores buscando promover su conocimiento, es raro que la iniciativa parta de una de las partes implicadas. Medeiros literaturiza textos que originariamente no revestirían ese carácter, transformando las características confidenciales de una relación amistosa-amorosa con una finalidad nueva. Una trasgresión más. La escritora, por su sola voluntad, entrega al público ideas, sentimientos y hechos concebidos para ser asunto personal. La palabra escrita, ahora impresa, desnuda una relación íntima entre dos personas, arrastrando, por más que tangencialmente, la privacidad de otros.

El libro, publicado en Montevideo por la Biblioteca de Marcha en 1974 comienza (*Entrada al laberinto*), por presentar las circunstancias del encuentro, su significación, y la condición de los protagonistas, encabezándolo todo con un «Tu sombra arrojo al viento / Tan lejana vuelve en lluvia de amor sobre el paisaje» (p. 5). El estudio del escritor, su obra y la relación de ambos ocupa una primera parte del libro, a la que seguirán las *Cartas de Montevideo y Buenos Aires* que comienzan por una dedicatoria *Al amor* (p. 29) y terminan con el poema *Despedida* de junio del '48 (p. 145). En *Apéndice* sigue una crítica firmada por Felisberto Hernández *Sobre los personajes de El sol sobre los huesos de Paulina Medeiros*, y después el artículo *Acerca de El caballo perdido de Felisberto Hernández* firmado por Medeiros (p. 147-50). A continuación tres páginas de *Notas* y finalmente, un *Índice*.

El creciente número de estudiosos de Felisberto Hernández reconoce esta obra como fuente para sus investigaciones. Ninguna de ellas parece destacar el rol de *Paulinotas* como primera y fundamental promotora del descubrimiento del *tu Felisberto* de entonces, principalmente en Buenos Aires. Más allá de las reiteradas referencias del escritor al papel de musa inspiradora de Medeiros, o a su generosidad de «alma con

ciertas condiciones irreales» (p. 42) al alimentarlo y asistirlo materialmente, son numerosas las líneas que muestran a P. Medeiros trabajando sola, antes que nadie y esforzadamente, para difundir al artista todavía desconocido en Buenos Aires. Ella entonces también pasaba hambre y era virtualmente desconocida.

En 1995 Jorge B. Rivera señalará que antes del apoyo *providencial* de Jules Supervielle, la «publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido* comienza a hacerlo conocido en Buenos Aires, por lo menos entre escritores y críticos como León Benarós y Carlos Mastronardi, quienes comentan su producción en *El Plata* de Montevideo entre mediados y fines de 1943¹²³». No apunta, sin embargo, cómo llegaron Benarós o Mastronardi a conocer las obras, cuando la información del tema, cardinal en las vidas de los corresponsales, abunda en las cartas.

A Paulina en Buenos Aires le dice Felisberto en abril del '43: «Cuéntame cosas de Mastronardi¹²⁴ y de tus andanzas»; en la carta siguiente anuncia que ese día empezará «a leer la novela tuya; tengo que ponerme a tono con Mastronardi», para en la siguiente prometer «Y hasta haré por acercarme a Mastronardi en la amistad» (pp. 55-57). Medeiros es diligente: «De los libros que me entregaste para distribuir, sabré mañana [...] por la noche veo a Mastronardi y su novia; también me encuentro con Emma y Benarós¹²⁵. Apuraré su crítica acerca de tus libros y veré qué piensan. Mastronardi demorará algo, pero prometió leer *cuidadosamente*¹²⁶, como tú mereces. Emma me dijo que te comunique que ella ha de ocuparse de que Benarós publique comentarios en *Nosotros* y algún otro lado» (pp. 60-61). Continúa, insistente, las gestiones: «Aunque Benarós [...] volvió a comprometer su palabra acerca de tu libro. No sólo escribirá sobre él un largo comentario» (p. 66).

¹²³ Jorge B. Rivera «Años encantados» de *El País Cultural* N° 281 de 1995/03/ 24, consultado en <<http://goo.gl/1qier1>> en 2014/05/11.

¹²⁴ Carlos Mastronardi (1901-1976) fue un poeta y ensayista argentino. Heredero del simbolismo, pertenece al movimiento de los criollistas, de canto al paisaje y la tierra, con un lenguaje directo y predominando la imagen sensorial que imita la realidad natural.

¹²⁵ León Benarós (1915-2012), poeta, historiador, abogado, folklorista, crítico de arte y pintor. En la faz literaria pertenece a la llamada Generación del '40.

¹²⁶ En cursiva en el original.

Reporta a Montevideo en abril del '43 que «*Sur* no salió todavía. Hablé mucho con Benarós de Supervielle¹²⁷ [...]. Mañana dejo tu último ejemplar en casa de César Tiempo¹²⁸. De *La Nación* nada sé por ahora» (p. 66). Es material que puede contribuir al citado trabajo de Rivera o semejantes cuando consideran que «Supervielle, miembro del "consejo extranjero" de la revista *Sur* [...], es seguramente quien le abre las puertas de la influyente revista de Victoria Ocampo», y que «quizá por consejo de Supervielle, Hernández le remite *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido* a Eduardo Mallea, [...] estratégico responsable del suplemento literario de *La Nación*». Por lo menos, se puede considerar que Supervielle no estaba solo en esa campaña y que Felisberto le solicita: «si ves la posibilidad de colocar más libros, dímelos que te los mando» (p. 68).

Medeiros sigue insistiendo y en mayo del '43 escribe «hablé largo con la casa de César Tiempo, pues tampoco hoy lo hallé en su oficina» (p. 69). Mientras tanto, Hernández en Montevideo, recibe la visita de un amigo que le «inhíbe para leer; así que no continué la lectura de tu novela» (p. 70) ni de otros trabajos de Medeiros en su propio beneficio, como cuando en Montevideo «Casal¹²⁹ acaba de apremiarme ("Alfar" está pronta) por crítica de libros. Yo quiero que usted analice la que escribí acerca de *El caballo*, si la leyó, si fue posible» en momentos en que también «hablamos de usted con Supervielle» (p. 78).

En octubre, Felisberto le cuenta que ese día fue «a la feria y casi compré un libro, pero valía un peso. El título empezaba así: *El posadero...* » (p. 79). La infatigable retoma la carga: «Puedo hablar con Calomino¹³⁰ de ti. Mejor dicho, ya sabe lo mejor de tu obra [...] parece interesarse por *El caballo perdido*. Tendría que ser completado con otros cuentos [...]. Ya hablé de ti con Nicolás Olivari¹³¹, con Emma y Benarós, que desean saber de tu

¹²⁷ Jules Supervielle (1884-1960) Poeta y escritor franco-uruguayo. Consciente del universo que le rodeaba, así como de los fantasmas de su propio interior, fue uno de los primeros en proponer un método de vigilancia sin prestar demasiada atención al uso correcto y prolijo del lenguaje.

¹²⁸ César Tiempo (1906-1980), intelectual ucraniano que en 1924 obtuvo la ciudadanía argentina y formó parte del Grupo de Boedo. Fue cofundador de la editorial argentino-uruguaya Sociedad Amigos del Libro; en 1937 funda la revista *Columna*, que edita hasta 1942; de 1952 a 1955 dirige el suplemento literario del diario *La Prensa*; en 1957 la página literaria del diario «Amanecer». Entre 1973 y 1975 dirigió el Teatro Nacional Cervantes.

¹²⁹ Julio J. Casal (1889-1954) fue un poeta, editor y crítico literario uruguayo. Llevó adelante la publicación de la revista de artes y letras *Alfar* (1923-1955), fundada en Galicia y continuada en Montevideo, donde participaron importantes escritores y pintores de la época.

¹³⁰ Editor y casa editorial de La Plata, en Argentina.

¹³¹ Nicolás Olivari (1900- 1966), escritor argentino que formó parte de los principales grupos culturales y estéticos de su país: integrante del grupo Boedo, pasa después al grupo Florida, congregado alrededor de la revista literaria *Martín Fierro*.

nuevo libro» (p. 80). Luego Felisberto escribe que había ido por la mañana a casa de su *querida Paulinotaura*, y que la madre le «dio un peso para el *Posadero*. Le estafé ochenta céntimos porque, aunque estaba marcado un piastre, me cobraron 0.20. Me alegro que seas una escritora de dos reales el tomo». Pregunta: «¿Qué dice el gran Mastronardi? *El caballo* va galopando. En cuanto esté, le mando un ejemplar a Calomiro junto con *Colling*, *La envenenada*, *Las dos historias* y *La historia de un cigarrillo*. Elegirá según le convenga. Eso si tú conservas impulsos tan generosos para “el autor de *Colling*”. Las condiciones quedan a tu elección; bastante gano con la difusión» (p. 81). Ella anuncia en 1945 que «hoy llevaré las cosas que me pides a lo de Oliverio Girondo¹³² [...]». Me encuentro esta noche con Mastronardi y la novia [...]. Estuve de visita en lo de Gómez de la Serna y dejé tu libro» (p. 106).

Este trabajo quiere destacar que la promoción inicial de la obra del escritor Felisberto Hernández es otro aporte, indudable, generoso y, sin embargo, no reconocido, de P. Medeiros a la literatura uruguaya. Está todo por escrito en un libro que tuvo y sigue teniendo enorme difusión. No se han encontrado señales de que Carlos Mastronardi, León Benarós o César Tiempo hayan querido corregir el detallado *cronicismo* de la información.

¹³² Oliverio Girondo (1891-1967) fue un poeta argentino precursor vinculado a las vanguardias.

CONCLUSIONES

No ha sido este un estudio sobre las dotes literarias de Paulina Medeiros, sino de la construcción multifacética con que esta escritora *atenta* reconstruye en su literatura la realidad propia y circundante, para lo cual, según Julio Cortázar, «tiene que hacer profundo hincapié en el tema, es la situación que cuenta¹³³». Esta idea fue la fuente primordial para la elaboración de este trabajo, pues la novelística de P. Medeiros refleja, en sus personajes y en su propia actitud como escritora y mujer, la realidad de las mujeres uruguayas del siglo XX.

La autora se asoma a ventanas diversas –realista, cronista, feminista, historicista, biográfica, mágica...– para mostrar que las mujeres ocupan un lugar de sumisión porque ellas así lo permiten. Sin embargo, pueden y deben dejarlo atrás para construirse una vida mejor en un mundo más justo. Un discurso que, aún a la orden del día, fue sin duda valiente en 1940.

Medeiros exhorta a la construcción dinámica de la vida hacia la propia autonomía. Su *ser en sí*, de corte existencialista, es coherente con su propia experiencia de vida, manteniendo, todo a lo largo de las varias investiduras que fue adoptando en el proceso, aquel primer compromiso con ella misma y con las mujeres. Este trabajo la ha encontrado, primero, *rompiendo sellos* en Buenos Aires entre «los escritores más jóvenes, sin títulos universitarios» que «debutaron en el aprendizaje del oficio literario como autodidactas, en pasantías de prueba en la gran prensa porteña», explica Beatriz Sarlo. El período la imbuyó de «modelos y tradiciones, instituciones y autoridades, “guías” intelectuales y sistemas de consagración prestigiosos»¹³⁴, y le dio a conocer «escritores de extracción provinciana, como [...] Eduardo Mallea [...] y Carlos Mastronardi [...], hijos de profesionales liberales exitosos» con quienes se relacionaba.

Ha desempeñado en diferentes momentos el rol de *pionera*¹³⁵ que le atribuye Fernando Aínsa por haber sido la primera mujer que en el Uruguay escribe una novela. Rápidamente se puede apuntar que Medeiros será pionera también por haber escrito en el Río de la Plata una novela feminista imbuida de existencialismo diez años antes de que

¹³³ Julio Cortázar, *op. cit.*, p.134.

¹³⁴ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo *Literatura/Sociedad*, Edicial, Buenos Aires, 2001, p.161.

¹³⁵ Fernando Aínsa, *op. cit.*, p 515.

Beauvoir lanzase *El segundo sexo* en París; o porque escribe una novela *gauchesca*, género incursionado por escritores masculinos, o porque escribe una novela iluminada de *realismo mágico* en Montevideo quince años antes de que Gabriel García Márquez publicase en Buenos Aires *Cien años de soledad*... También porque en Buenos Aires fue la primera en promover la obra de Felisberto Hernández para su difusión fuera del país.

Escribe sobre mujeres, pero de-construyendo los mitos culturales que durante las cinco décadas en las que confecciona sus novelas, se sigue manteniendo sometida a la hija, a la esposa y a la madre. Las mujeres en Medeiros están sexuadas, buscan y valoran la satisfacción sexual, y la encuentran fuera del matrimonio, nunca en esa institución donde priman la hipocresía, el abuso del poder y el aburrimiento. La maternidad es vista en sus obras desde ángulos diversos y conflictivos. La *madre* anota entre sus personajes una variedad que va del amor protector al enfrentamiento violento, la indiferencia o el infanticidio. Desde los retratos de la *hija*, muchas veces huérfana, estará la búsqueda interminable de la madre que falta, o de la distancia y la libertad cuando su presencia la ahoga. La protección masculina no es ni necesaria ni deseable.

Aunque las clases medias urbanas que leerían el libro esperasen que la parentalidad fuera tarea de ambos progenitores, Medeiros presenta personajes femeninos que son, no sólo «madre y padre» de sus hijos, sino que también los dan a luz sin ayuda de nadie. O que llegan a rechazar, sin culpa, la maternidad. La mujer adolescente se masturba y la mujer niña usa su cuerpo para herir violentamente. Así, no queda más que concordar con Myriam Álvarez: la mirada de Paulina Medeiros es *subversiva*¹³⁶.

Complementariamente, el otro elemento en esta ecuación es la mujer uruguaya, un constructo cultural dinámico y variable en las cinco décadas en que Medeiros intenta rescatarla, recurriendo al apunte *cronista* de lo que ve, de lo que recuerda o sabe, y de lo que imagina, para retratar lo íntimo y raro en lo cotidiano, la sensibilidad y los afectos que corren por entre formas sociales. Cuando Medeiros construye a sus protagonistas (comenzando por sí misma en el único seudónimo encontrado), las bautizará con nombres relacionados con la luz: Aracy¹³⁷ es tupí para *Madre del día*, Leila¹³⁸ es árabe

¹³⁶ Myriam Álvarez, *op. cit.* p.23.

¹³⁷ *Diccionario tupi*, consultado en <<http://goo.gl/DmdlXH>> en 2015/03/16.

para *Nacida en la noche*, Celeste, Luz, Clariana... Caso no sea la recreación de un personaje histórico, como Delfina o Cruz, pasan por conocer el amor con un hombre del que acabarán separándose, siempre a un precio muy alto. En el proceso emprenden un camino de reconstrucción de su género hacia la emancipación individual. Las familias oprimen. La felicidad se construye con el *otro* elegido, siéndose, plenamente.

La mujer uruguaya es la primera en votar en América Latina¹³⁹ ejercitando un derecho que, habiendo sido declarado en la Constitución de 1917, será implementado después de un activo militante feminista en que participa Medeiros, en la de 1933. Pero aun reconociendo los avances, la mujer uruguaya sigue sufriendo su segundo lugar en la sociedad. Dirigidos por Susana Rostagnol, varios estudios demuestran que la situación del género en el Uruguay actual está lejos de resuelta. Rostagnol llama la atención de que todavía «la naturalización de la jerarquía que acompaña algunas diferencias biológicas y fisiológicas lleva a la inamovilidad, a tomarlo por bueno y no cuestionarlo. Aún la idea de no modificación de lo natural es falaz», dado que «actualmente es más sencillo modificar la naturaleza que la cultura [...]. El concepto género trata de diferenciar, de quitar los esencialismos de la relación de poder que implica el género asociado a la naturalización»¹⁴⁰. Así, entrado el siglo XXI se mantienen legitimadas en el país una serie de conductas violentas por relacionadas con el varón o con la mujer, todavía vigentes y reforzadas por ley e instituciones.

La constante crítica testimonial a la modernidad que Medeiros estuvo predicando en su literatura de fe en la justicia universal socialista, no pasó de ser una más de las utópicas exhortaciones modernistas a las que refiere Achúgar¹⁴¹ cuando reflexiona sobre la literatura en la periferia desde su *Biblioteca en ruinas*. Resulta hoy muy difícil encontrar a la autora en alguna biblioteca pública, que como un museo, «elige, olvida, clasifica, archiva, celebra», la «historia oficial», el «paradojal lugar sin límites al que los heterodoxos no pueden ingresar»¹⁴². Aunque la Medeiros *cronista y preocupada*, que escribe desde su «deseo de realidad o desde la realidad» de su deseo, no haya sido una

¹³⁸ Leila en *Origen de los nombres*. Consultado en <<http://goo.gl/fXs56I>> en 2015/11/18.

¹³⁹ Un estudio del Centro de Estudios Históricos de Cerro Chato consignaría que la primera en presentarse a votar fue una inmigrante brasileña, negra, de noventa años, llamada Rita Ribeira.

¹⁴⁰ Susana Rostagnol *No era un gran amor*. Instituto Nacional de las Mujeres, Mides, Montevideo, 2009 p. 21.

¹⁴¹ Hugo Achúgar, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴² *Ibid.*, p. 14.

mujer o una escritora representativa de su tiempo y lugar, hay más historias que la oficial y hay más de una manera de leer cuando la «inseguridad y la provisoriedad han ido ganando el campo de la cultura occidental-europea y occidental-latinoamericana»¹⁴³. Anuncia Achúgar que «en toda biblioteca se introducen los apócrifos» que acaban por estirarle los límites a las bibliotecas «sanitizadas»¹⁴⁴. Concordando con él, este trabajo de perfilamiento de las mujeres uruguayas en la obra de una de ellas, apuesta a que las categorías «mujer», o «uruguaya» describen procesos más que identidades, y que transcurren como situaciones y seres humanos de enorme diversidad, nunca congelados.

Su obra puede leerse, tal vez con el mayor provecho, desde la interdisciplinariedad de la crítica literaria feminista de la tercera ola. Estelle Freedman consigna mucho más que la connotación vanguardista del término, y define el movimiento:

*Feminism is a belief that women and men are inherently of equal worth. Because most societies privilege men as a group, social movements are necessary to achieve equality between women and men, with the understanding that gender always intersects with other social hierarchies*¹⁴⁵.

Interesa puntualizar que, como Medeiros, Freedman al decir «mismo valor» y no igual, implica reconocer su poder transformador de una sociedad aunque los privilegios masculinos vayan mucho más allá de la legislación escrita. Y aunque el movimiento reclama justicia para las mujeres, puede incluir prácticas orientadas a la transformación civil a la vez que reconoce su relación con otras formas de jerarquización social.

Leer a Medeiros es un ejercicio para la libertad como horizonte, más allá de la aldea, y no un ejercicio del criterio como demarcación. Entre posibles caminos, hay uno que Medeiros muestra en su vida y su prédica literaria, largo y espinoso, todavía, para muchas mujeres uruguayas.

¹⁴³ Hugo Achúgar, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁵ Estelle Freedman, *No Turning Back. The History of Feminism and the Future of Women*, The Random House, Nueva York, 2013, p. 7.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos analizados

- MEDEIROS, Paulina *Las que llegaron después*. Claridad, Montevideo (1940).
- , *Río de lanzas. Una novela romántica de la época de Artigas y Ramírez*. Claridad, Buenos Aires (1946).
- , *Un jardín para la muerte*. Santiago Rueda Editor, Buenos Aires (1954).
- , *Otros iracundos*. Santiago Rueda Editor, Buenos Aires (1962).
- , *Felisberto Hernández y yo*. Libros del Astillero, Montevideo, (1974).
- , *Resplandor sobre el abismo*. Ed. Plus Ultra, Buenos Aires (1983).

Otros textos

- ALTAMIRANO, Carlos *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX*, Katz, Buenos Aires, 2010
- ÁLVAREZ, Myriam «La mirada subversiva de Paulina Medeiros», *VI Simposio de crítica literaria y escritura de mujeres de América Latina*. EUCASA, Salta, 1998.
- AÍNSA, Fernando «Los novelistas del '45», *Capítulo oriental* n.º. 33. CEAL, Montevideo, 1968.
- ACHÚGAR; Hugo *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*, Ediciones Trilce, Montevideo, 1994.
- BALLESTEROS ROSAS, Luisa *La escritora en la sociedad latino-americana*, Universidad del Valle, Cali, 1997.
- BARRÁN, José Pedro *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. T.2 El disciplinamiento (1860-1920)*. EBO, Montevideo, 1990
- , *Medicina y sociedad en el Uruguay del novecientos. T.3 La invención del cuerpo*. EBO, Montevideo, 1995
- BARRERA, Trinidad *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III. Cátedra, Madrid, 2008.
- BELLINI, Giuseppe *Nueva historia de la literatura hispanoamericana, 3ª ed.* Castalia, Madrid, 1997
- De BEAUVOIR, Simone *El segundo sexo*. Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 2006.

- BOURDIEU, Pierre *Poder, derecho y clases sociales*. Desclée, Bilbao, 2001.
- , *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor, Buenos Aires, 2002.
- CORTÁZAR, Julio *Clases de literatura*. Berkeley, 1980, Alfaguara, Santillana. México DF, 2013.
- FREEDMAN, Estelle *No Turning Back. The History of Feminism and the Future of Women*. The Random House, Nueva York, 2013.
- GENET, Gérard *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Alfaguara. Madrid, 1989.
- GUILLÉN, Claudio *Teorías de la Historia Literaria*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- DOSSE, François *El arte de la biografía*. Universidad Iberoamericana, México, 2007.
- LEJEUNE, Philippe *El pacto autobiográfico y otros*. Megazul-Endymon, Madrid, 1994.
- PIAGET, Jean *Seis estudios de Psicología*, Labor, Barcelona, 1991.
- RAMA, Ángel *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Universidad de Antioquia, 2006.
- ROMERO, José Luis *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Siglo veintiuno. 3ªed. Buenos Aires, 2011
- ROSTAGNOL; Susana *No era un gran amor*. Instituto Nacional de las Mujeres, Mides, Montevideo, 2009.
- SARLO, Beatriz *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- WHITE, Hayden *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós, Buenos Aires, 1992.
- , *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010.

Entrevistas

- DELGADO APARAÍN, Mario «Paulina Medeiros y su último libro... a los 82 años» *La Mañana*. Montevideo, 1985/07/28 p.14.
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás «Entrevista a Paulina Medeiros», *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 1974/03/31 p. 4.
- PENCO, Wilfredo «Felisberto Hernández y algo más. Conversando con Paulina Medeiros y su eterna vigencia», *Revista Noticias*, Montevideo, 1981